ИСКУССТВО КИНО

2000

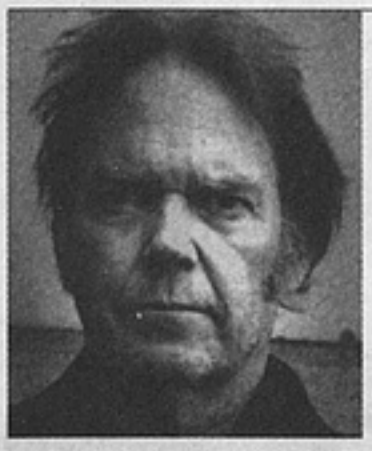
«Зависть богов»

Режиссер Владимир Меньшов

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

1-1527/00

❑БЕРЛИН-2000: ИСКУШЕНИЕ И ВЫЗОВ ИСТОРИЯ ПЕРЕСТАЕТ БЫТЬ МИФОЛОГЕМОЙ И ПРЕВРАЩАЕТСЯ В ТРЕБОВАТЕЛЬНУЮ РЕАЛЬНОСТЬ. *НИНА ЗАРХИ* **❑ЗАПОЗДАЛАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ ЖЕНЩИНЫ ИСТИННЫМ СМЫСЛОМ «ЗАВИСТИ БОГОВ» ЯВЛЯЕТСЯ ВОВСЕ НЕ ЛЮБОВЬ, А ЕЕ НЕВОЗМОЖНОСТЬ.** *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑ОБЩИТЕЛЬНЫЙ ОДИНОЧКА В МОЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГЕОГРАФИИ ЕСТЬ ЗАКОУЛКИ, КОТОРЫЕ ПРИНАДЛЕЖАТ ТОЛЬКО МНЕ.** *НИЛ ЯНГ* **❑КИНО И МУЗЫКА: ОБЩИЙ ОПЫТ И РОК, И КИНЕМАТОГРАФ ТОТАЛЬНЫ ПО СВОЕМУ ВОЗДЕЙСТВИЮ. ЭТО ДВЕ СТОРОНЫ ОДНОЙ МЕДАЛИ — МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ, СУЩЕСТВУЮЩЕЙ БЛАГОДАРЯ МАССОВЫМ КОММУНИКАЦИЯМ.** *ДМИТРИЙ УХОВ* **❑БОЛЬШАЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАГАДКА В ГОЛЛИВУДЕ ПРИЗНАНИЕ В ЛЮБВИ К ЕВРОХОРРОРУ СТАЛО ПРИЗНАКОМ ХОРОШЕГО ТОНА.** *ДМИТРИЙ КОММ* **❑ПРИРОДА КАДРА КАДР — ЭТО ОДНА ИЗ ВОЗМОЖНЫХ СТРУКТУР ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ.** *НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ* **❑СТРАННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ СТАНОВИТСЯ БЫТОМ К СЧАСТЬЮ, КИНО ЕЩЕ УМЕЕТ ЧИТАТЬ МЕЖДУ СТРОК.** *ПАВЕЛ ФИНН О СЦЕНАРИИ ЮРИЯ ПЕТКЕВИЧА*



О П Ы Т

55
ДМИТРИЙ УХОВ
Нил Янг — это Джон Леннон, доживший до наших дней

56
НИЛ ЯНГ
Золото для смельчака
Беседу ведет и комментирует Ричард Роберт

63
Визуальный век. 1970-е

65
лексИКа. 1970-е

И М Е Н А

75
ЧУЛПАН ХАМАТОВА:
«Я воспринимаю роль, как картинку...»
Беседу ведет Е.Кутловская

85
ЧУЛПАН ХАМАТОВА
Дневник. Год 1998-й

Р А З Б О Р Ы

91
91 ДМИТРИЙ УХОВ
Звуковая дорога

99
ДМИТРИЙ КОММ
Eurohorror: латинская школа

109
Л.КАЛГАТИНА
Oberhausen unlimited?

117
АЛЕКСЕЙ ОРЛОВ
Три прекрасные дамы

120
НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ
Что такое кадр?

П У Б Л И К А Ц И И

129
БОРИС ДОБРОДЕЕВ
Сюжеты вокруг сюжетов

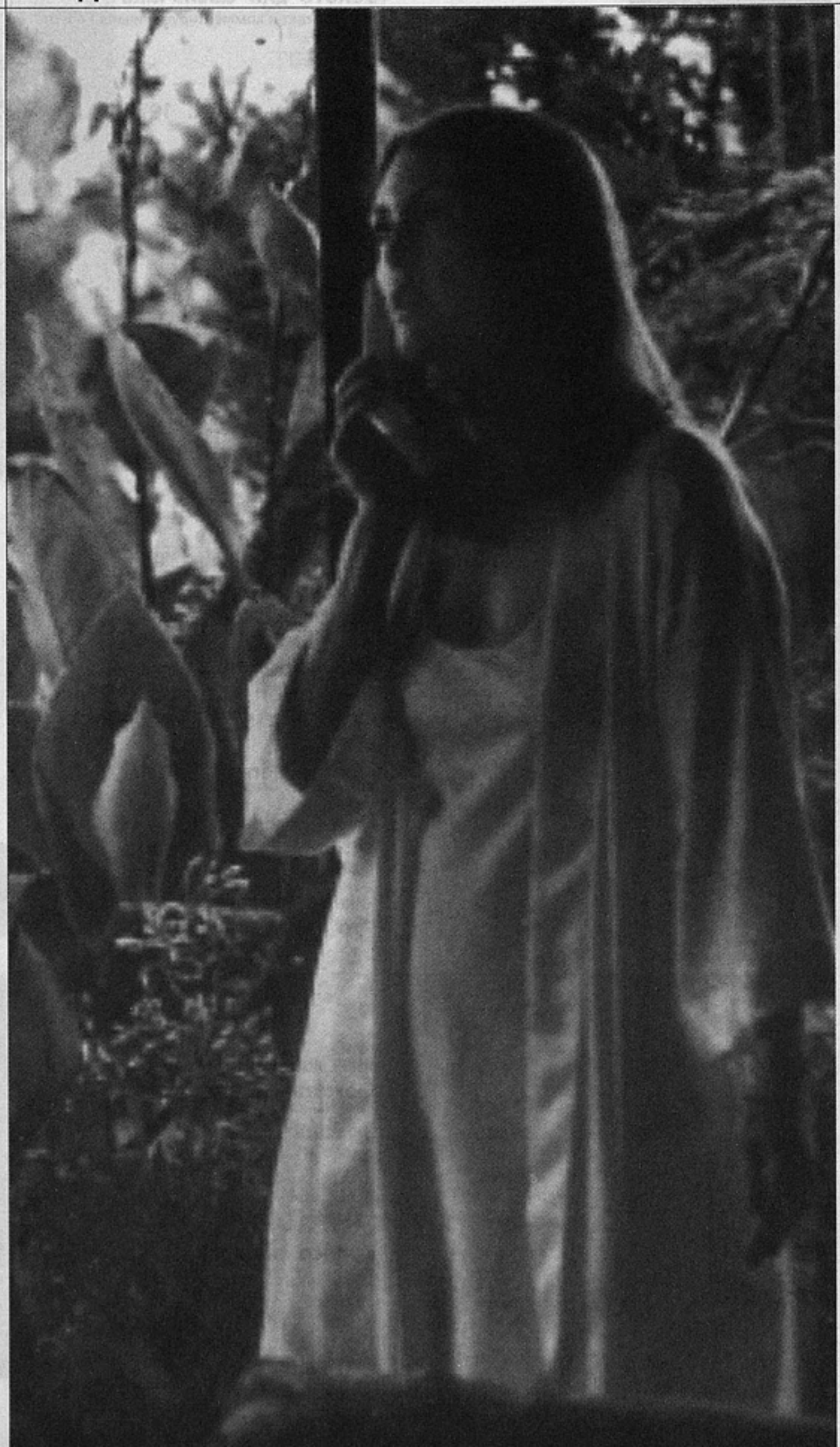
Ч Т Е Н И Е

143
Ю.ПЕТКЕВИЧ
Колесо обозрения

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



«Магнолия», режиссер Пол Томас Андерсон

Берлин, Техас

БЕРЛИН-2000

50-й Берлинский кинофестиваль был организован в историю (story) актуальным публицистическим сюжетом. Переезд на Потсдамер-плац, красноречивое закрепление на месте Стены, уродливо и бесстыже разделявшей два мира — два кинематографа, стал топографическим и архитектурным выражением политических и идейных, социальных и художественных доминант сегодняшней Европы. По-новому структурированной и по-новому поляризованной, объединившейся и разобщенной, уничтожившей одни границы и растерявшейся перед другими.

Смена места, подтвердившая необратимость смены исторического времени, актуализировала внутреннюю драматургию Берлинале, укрупнила его коллизии, срифмовала, сложив в тенденцию, многие фильмы и фестивальные события, наконец, задала угол зрения на программы.

Конкурс был, как всегда, качественным, но без прорывов и откровений, пожалуй, лишь «Магнолия» Пола Томаса Андерсона да отчасти «Палата волшебниц» Клода Миллера оказались способными взбудоражить критику, все остальное оказалось предсказуемым, хотя и добротным. Однако важно было не это: в центре новой Европы, решенном как американский суперсовременный технологичный типовой даунтаун, мы смотрели кино, в котором главным оказался конфликт частного и исторического человека, индивидуального (национального и личного) повседневного опыта и глобальной нивелирующей цивилизации. История на наших глазах перестает быть мифологемой или объектом изучения и превращается в требовательную, даже назойливую реальность каждого дня. Остро этот процесс осознают европейские, еще острее — восточноевропейские художники. Американский кинематограф, представленный на этот раз в Берлине более мощно, чем всегда — числом, безусловными звездами (Ди Каприо и Клуни встречал весь город), режиссерскими именами и, главное, своим присутствием во многих европейских фильмах, причем самым разнообразным — от финансового до стилевого, — подбирается к этой драме с другой стороны. Сближение с Европой — искушение и вызов. Иногда — проклятие, которое грозит комплексами, во многих сегодняшних лентах они претворяются в показ чего-то сокровенного, корневого, часто — безобразного или больного, похороненного глубоко в подсознании обычного американца, хоть и self-made, но made in USA, что гораздо существеннее.

Непростые, даже конфликтные, но все более тесные, уже почти семейные отношения Старого и Нового Света стараниями проницательной команды и прежде всего директора Берлинале Морица де Хадельна предстали

на фестивальном экране в доступной полноте и многообразии. Самые интересные американские картины — «Магнолия», «Американский психоз», «Талантливый мистер Рипли» — продемонстрировали европейское киновлияние — одни впрямую, другие опосредованно, через апологетику таких признанных «европейцев в Голливуде», как Хичкок, Олтмен, Скорсезе, Линч. Три других проекта Большого американского кино явились в исполнении режиссеров из Европы — Милоша Формана, Вима Вендерса и Дэнни Бойла. И, быть может, именно Берлинский контекст (или сюжет) высветил потери, какие ждали могучих европейцев на пути освоения американского кинопространства. С другой стороны, этот фестивальный сюжет в качестве самой любопытной интриги в разговоре о «Человеке на Луне», «Отеле «Миллион долларов», «Пляже» (надо признать, самых неудачных фильмах в карьере каждого из авторов) сделал анализ возможностей, что в избытке открывает перед мировым кинематографом неизбежный процесс взаимовыручки и взаимозависимости Америки и Европы, их сближения и отталкивания, это неостановимая диффузия, это путь из «Парижа, Франция» в «Париж, Техас» и — обратно.

Год на год не приходится. «Аризонская мечта», «Большой Лебовски» и даже «Магнолия» через каждые триста шестьдесят пять дней Берлину не гарантированы. Но успех Берлинале от этого уже давно не зависит — в этом его достоинство и сила. 50-й фестиваль, дерзко сменив адрес и имидж, проверил на верность времени свой курс, свою концепцию, свой статус. И подтвердилось очевидное: авторитет Берлина обеспечен его актуальностью, его пускай и преобразованной, редуцированной и претворенной, но все же внятной политической ориентацией.

Н.Зархи

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Перемена декораций

50-й Берлинский можно с равным успехом считать первым большим фестивалем нового века или одним из последних — уходящего. Но фестиваль сам разрешил этот схоластический вопрос. То, что на нем произошло, меньше всего располагало к подведению итогов. Всеми своими новациями Берлинале был устремлен в будущее.

Можно сказать, что новый век начался со строительства практически нового фестиваля. Структурные «несущие конструкции» старого сохранились, но на них был воздвигнут и культивирован принципиально иной архитектурный пейзаж. И хотя фильмы этого года не так уж разительно отличались от показанных в прошлом, тем не менее пейзаж самого кинематографа в новом обрамлении стал тоже восприниматься совсем по-другому.

Гений места

Там, где проводится нынешний фестиваль, всего лишь десять лет назад была нежилая зона, располагавшаяся в непосредственной близости от Стены. Черная дыра зияла в разделенном надвое городе. Но и у этого проклятого места был свой гений. Над Стеной свободно летали ангелы из фильма Вендерса «Небо над

Новый Дворец фестивалей на Потсдамер-плац

Берлином». По словам самого режиссера, снимая «Крылья желания» (так этот фильм назывался в англоязычном прокате), он и представить себе не мог, что пятнадцать лет спустя откроет Берлинский фестиваль на том самом историческом месте фильмом «Отель «Миллион долларов», снятым в Америке.

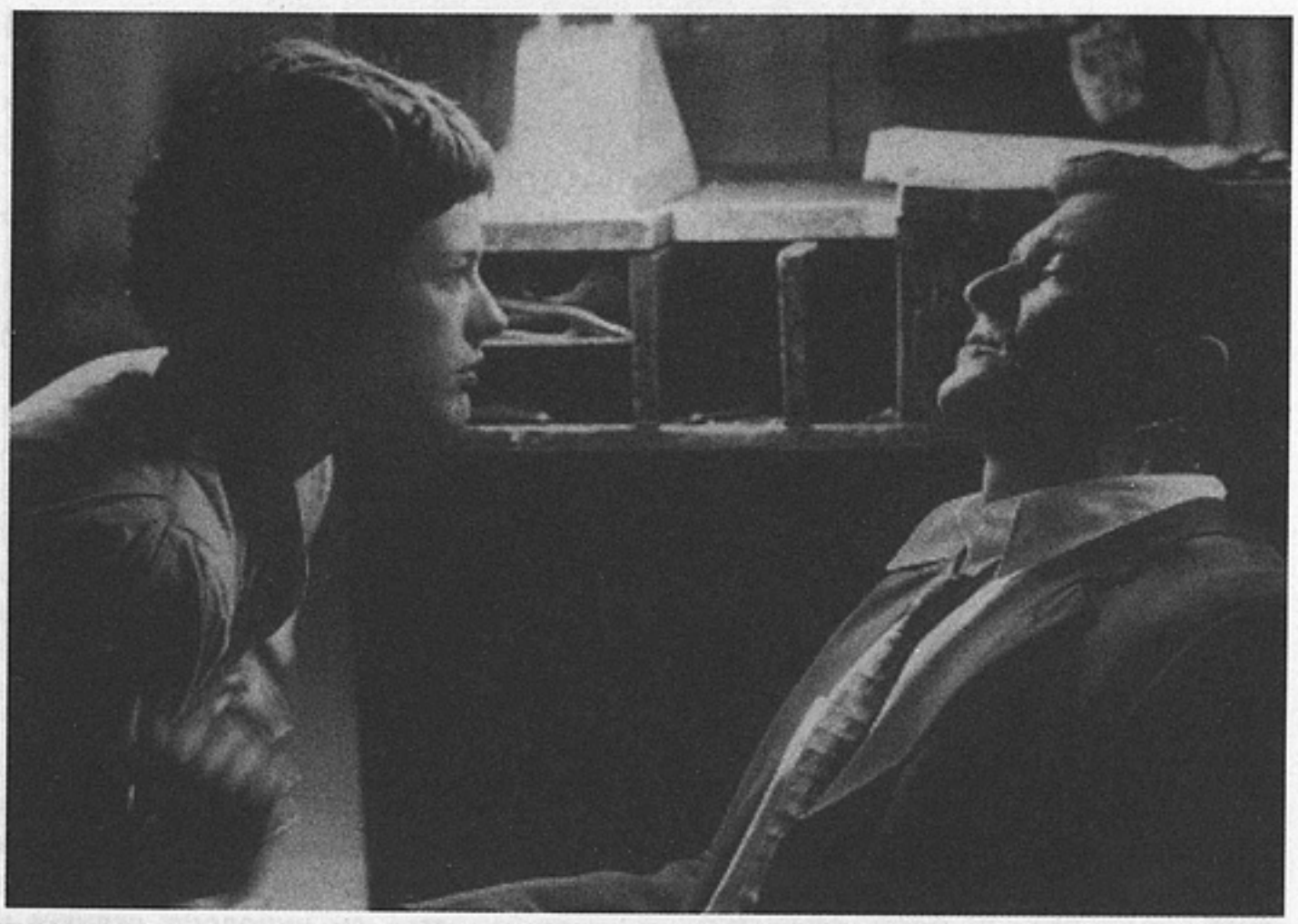
Вендерс всегда любил города, утверждал, что у каждого из них свой характер, что асфальтовые джунгли и городские пустыри столь же наполнены поэзией, как прерии и пустыни. Характер Берлина определяла Стена, именно она до предела обостряла ощущение города, каким увидели его ангелы Вендерса: пристанищем мрачноватых домов, железнодорожных путей, виадуков. Гости Западноберлинского фестиваля некогда шутили: Стена разделяет черно-белое и цветное кино. У Вендерса черно-белый мир превращается в цветной в тот момент, когда один из ангелов становится падшим и переселяется с небес на грешную землю.

Ангелы и самого Вендерса превратили в простого человека, которому суждены не только победы, но и поражения. Все последующие суперпроекты режиссера, в том числе и с участием голливудских звезд, с треском провалились. А он уже успел привыкнуть к статусу пророка, к тому, что, сделав фильм на сугубо немецкую, ставшую в тот момент главной мировой, тему, был признан главой европейского киноистеблишмента. Ему теперь было вменено в обязанность поддерживать гаснущую славу европейского кино с его усталым интеллектуализмом, усугубляющейся меланхолией, с его рациональными попытками выжить и возродиться через мультикультурные контакты и вливания чужой крови.

Тихий ангел пролетел

«Отель «Миллион долларов» — очередная попытка объясниться в любви еще одному городу, еще одной культуре. Вендерс использовал неформальное название ночлежки в Лос-Анджелесе, в которой в 1987 году был снят видеоклип Where the Streets Have No Name рок-группы U-2. Сценарий новой картины Вендерса написан Николасом Кляйном на основе идеи Боно, лидера U-2. По жанру это немного мистерия, немного детектив, немного любовная история. Мел Гибсон играет следователя ФБР, Мила Йовович — девушку, которая хочет быть невидимкой, своего рода лос-анджелесского ангела.

Фильм начинается и кончается на крыше отеля, да и вообще его персонажи словно бы обитают в надземном пространстве, и им не хватает всего какой-то малости, чтобы вспорхнуть и полететь над Лос-Анджелесом. Необычайно пластичная камера, прозрачные акварельные краски, ностальгическая постбитловая музыка и новая дигитальная технология сделали этот магический паззл об



«Отель «Миллион долларов», режиссер Вим Вендерс

одиноких душах вполне концептуальной заставкой к только что обновленному и уже охваченному ностальгией по своему прошлому фестивалю.

Вендерс не на шутку волновался: ведь рядом с новой фестивальной резиденцией находятся Библиотека, и золотой ангел Победы, и Эспланада, где проходили съемки «Неба над Берлином» и где жили вендерсовские ангелы. Посеревший Вендерс в светлом пиджаке и жгучий брюнет Боно в темном костюме и очках выглядели как близнецы на фотографии — только один из них в негативе. Боно говорил о том, что Америка стала для них с Вимом наваждением и, чтобы не превратиться в вуайеров, им пришлось стать частью американской жизни.

Прощай, геополитика

Волновался и директор Берлинского фестиваля Мориц де Хадельн, но совсем по другой причине. Он заявил: «Я счастлив, что фильм одного из самых респектабельных немецких режиссеров со столь международным звездным составом откроет 50-й Берлинале. Мы также очень довольны, что второй год подряд для открытия была выбрана картина с немецкими корнями». Это заявление вполне соответствует высоким амбициям германской киноиндустрии, технически самой мощной в Европе, но не находящей художественного признания за пределами страны.

Немецкий фильм, выбранный для прошлогоднего открытия (лесбийско-антифашистская драма «Эми и Ягуар»), успеха не имел. Привлекая тяжелую артиллерию в лице Вендерса, организаторы решили испробовать еще один шанс, чтобы сделать юбилейный Берлинский фестиваль чуть более немецким. Они включили в конкурсную программу фильмы еще двух несколько поблекших авторитетов левоинтеллектуального кино — Фолькера Шлёндорфа и Рудольфа Томе. Оба получили призы, но не подлинное признание. Вероятно, золотая пора немецкого кино еще не пришла, хотя молодые во главе с Томом Тиквером и Морицем Бляйбтроем буквально стучатся в дверь и скоро, вероятно, достучатся до небес славы.

Впрочем, и тогда немецкий сюжет вряд ли будет доминировать в Берлине. Геополитическая конъюнктура слишком долго определяла место Берлинале на фестивальной карте. Теперь, переместившись на несколько километров к востоку, фестиваль окончательно расстался с названием Западноберлинский, фиксировавшим во времена холодной войны его особый экстерриториальный статус культурного моста между Западом и Востоком.

Новая формула — мультикультурность — задала и топонимику, и стиль, и эмоциональный колорит выстроенного в районе Потсдамер-плац уникального фестивального комплекса. Если понимать под последним весь организм фестиваля — и его «тело», и его психическую «внутреннюю жизнь».

Красота по-марсиански

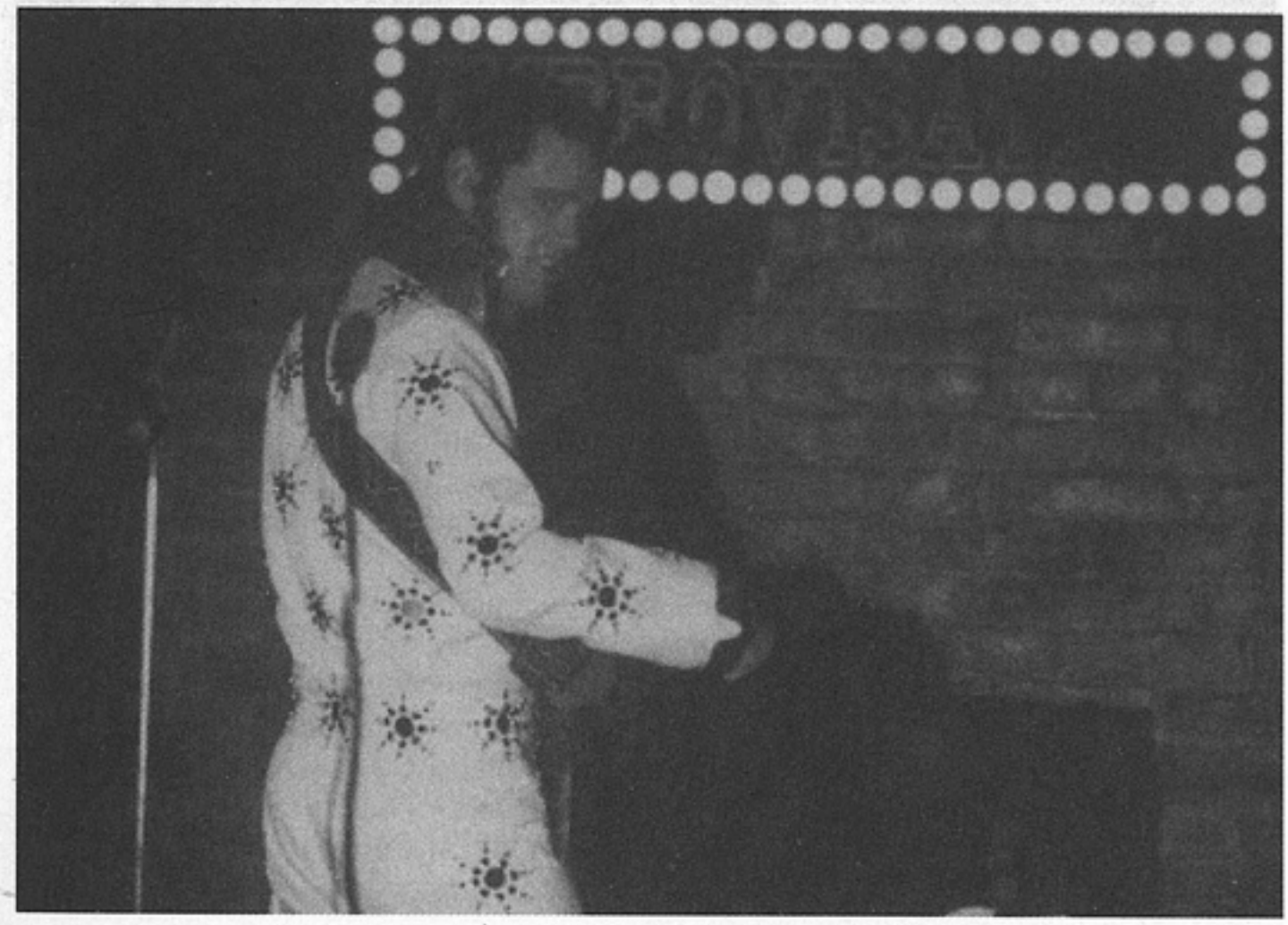
Об этом строительстве ходили легенды.

На прежнем месте все было знакомо, стабильно, прочно: уютный и вместе с тем торжественный Цоо-Палас и киноцентр на Будапештерштрассе. Все происходило на освоенном пятачке Западного Берлина, в районе, воспетом еще Набоковым и Шкловским, рядом с «Европа-центром» и Курфюрстендам — двумя витринами западного мира, роскошь которых несколько десятилетий не давала жителям ГДР спать спокойно.

К слову сказать, под конец фестиваля я, тосковавший по нахоженным тропам, заглянул-таки в старые памятные места. И... поразился открывшемуся убожеству. Когда сняли фестивальные вывески и центр жизни переместился на восток, прежние, казавшиеся роскошными здания обнаружили свою обшарпанность и готовность к евроремонту. Скоро он дойдет и сюда — уже по второму кругу.

Однако еще год назад над «Европа-центром» привычно крутилось кольцо «Мерседеса» и казалось, что так будет на этом фестивале всегда. Кольцо «Мерседеса» светится и над новым фестивалем: в выставочном автосалоне знаменитой фирмы устроен кинорынок. Рядом — колоссальный мультиплекс «Сони», равного которому нет в Европе. Все конструкции прозрачные и, кажется, хрупкие, словно игрушечные. По этой декорации страшновато передвигаться: некоторые боялись заходить в лифт «без пола», другие ломали ноги на вкрадчивых плоских ступенях. Потом привыкли, но все равно многое казалось странным. И главная странность — ощущение призрачности и гиперреальности, временности и вместе с тем неизбежной долговечности посещало гостей фестиваля.

Дело еще в том, что на новом месте продолжает кипеть стройка века: огромный фестивальный кинокомплекс на площади Марлен Дитрих — лишь островок красоты в окружающем хаосе котлованов. Когда на фоне недостроенных остовов зданий в вечернем неоновом свете с огромных реклам «Л'Ореаль» смотрят друг на друга Мила Йовович (участница конкурса) и Гон Ли (председатель жюри), это создает абсолютно сюрреальный эффект искусственной красоты даже не по-американски, а по-марсиански.



«Человек на Луне», режиссер Милош Форман

«Талантливый мистер Рипли», режиссер Энтони Мингелла

И самое удивительное: новое место какими-то загадочными токами оказалось связано с концепцией берлинской программы. Густые темно-красные тона, в которых решен фестивальный дворец (в остальное время года — музыкальный театр), воронкообразная форма зала задали иной энергетический градус восприятия фильмов. Иной по сравнению со старым, деловито конструктивным Цоо-Паласом. Если в прежней архитектуре доминировали респектабельность и уверенность, то теперь преобладают беспокойство и несколько истеричная взвинченность.

Гедонистический саспенс

Однако ведь таково по сути и современное кино — внешне гламурно-зрелищное, отвязанное, гедонистическое, внутренне же — напряженное, полное мрачного саспенса. Приведем только два наиболее характерных примера.

«Пляж» Дэнни Бойла — оптическое наслаждение, фильм-галлюцинация, образ чудесного острова, где все любят друг друга и покуривают вкусную травку. Однако во второй половине фильма сквозь наркоз проступает кровь: новых пришельцев с большой земли при попустительстве прелестных аборигенов отстреливает наркомафия, которая и есть истинная хозяйка островного рая.

Другой макаберный сюжет рассказал Энтони Мингелла в фильме «Талантливый мистер Рипли». Сюжет одноименного романа Патрисии Хайсмит не давал покоя многим кинематографистам, и когда Мингелле, еще не начавшему съемки «Английского пациента», предложили эту экранизацию, он был без ума от счастья. Режиссер делал «Рипли» уже с «Оскаром» за спиной, и, возможно, его самодовольное дыхание убило присущую криминальному чтиву легкость. На фоне вымученной элегантности и горького послевкусия сладкой жизни (чем пленил своих поклонников, в том числе и на одном из прежних Берлинале, «Английский пациент» и чего хватает в новой картине тоже) вдруг повеяло моральным уроком и его оборотной стороной — моральным эпатажем. Последний уже вылился в рекламный слоган: «Если вам хочется иметь много денег и обладать абсолютной свободой, это фильм для вас».

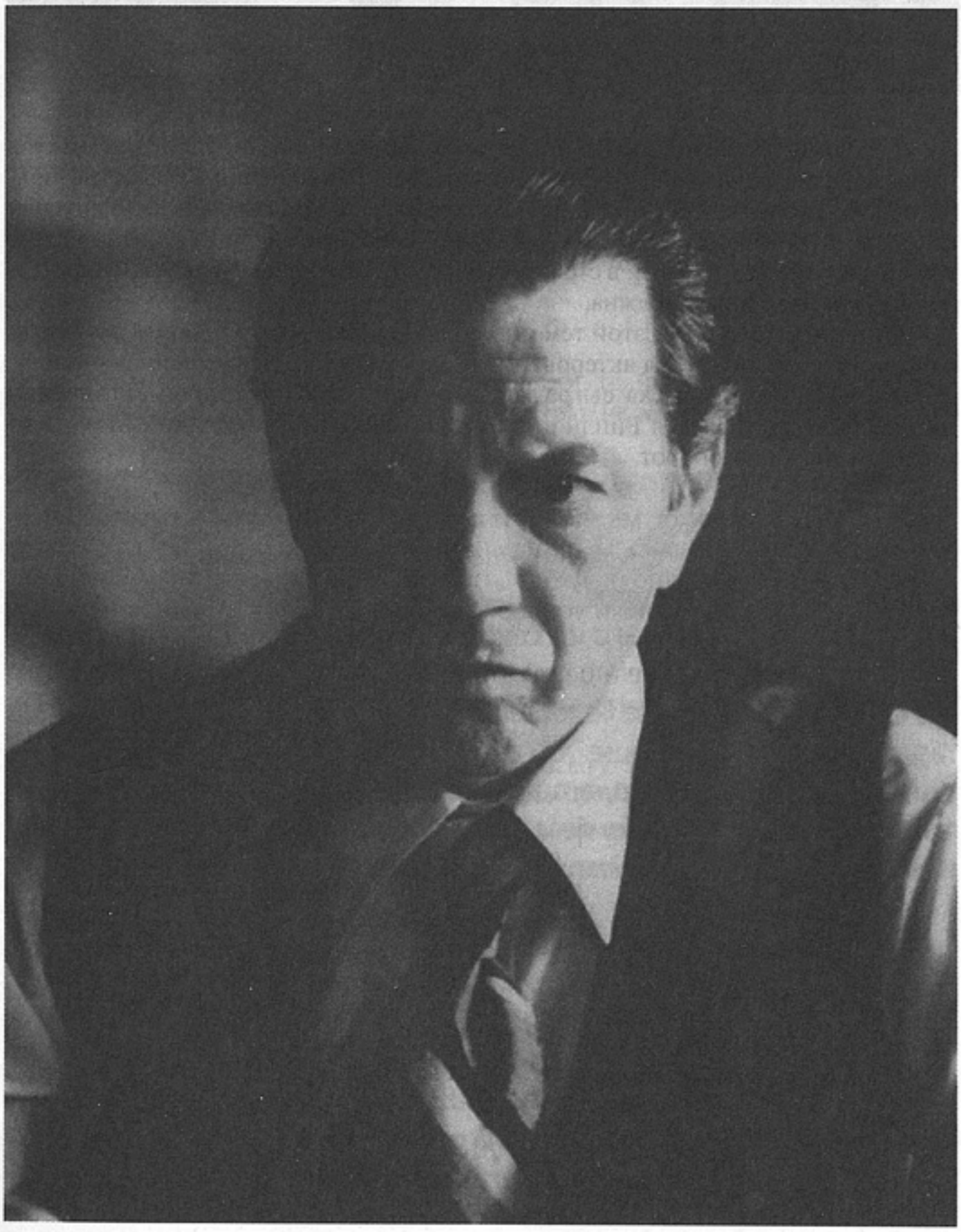
На самом деле ни свобода, ни деньги тут особенно ни при чем. Потому что речь идет главным образом и в первую очередь о мужской харизме. Хайсмит, которую называли «Достоевским в юбке», вдохновила своими романами Альфреда Хичкока и Вима Вендерса, но в историю кино вошла совсем не выдающимся фильмом Рене Клемана «На ярком солнце». Именно там впервые был визуализирован образ мстительного приживала и вдохновенного убийцы Тома Рипли, который крадет у своего патрона больше, чем жизнь или банковские счета, — крадет имя, манеры, можно даже сказать, тело. Негодяя Рипли

сыграл молодой, еще никому тогда не известный Ален Делон. Как и в самых авангардных фильмах 1960 года — «Сладкой жизни» Феллини и «Приключении» Антониони, — одним из главных культовых объектов в этой картине были прибрежные виллы и яхты. Но в отличие от авангардистов и экзистенциалистов, Клеман завершил плавание уголовным возмездием для преступника.

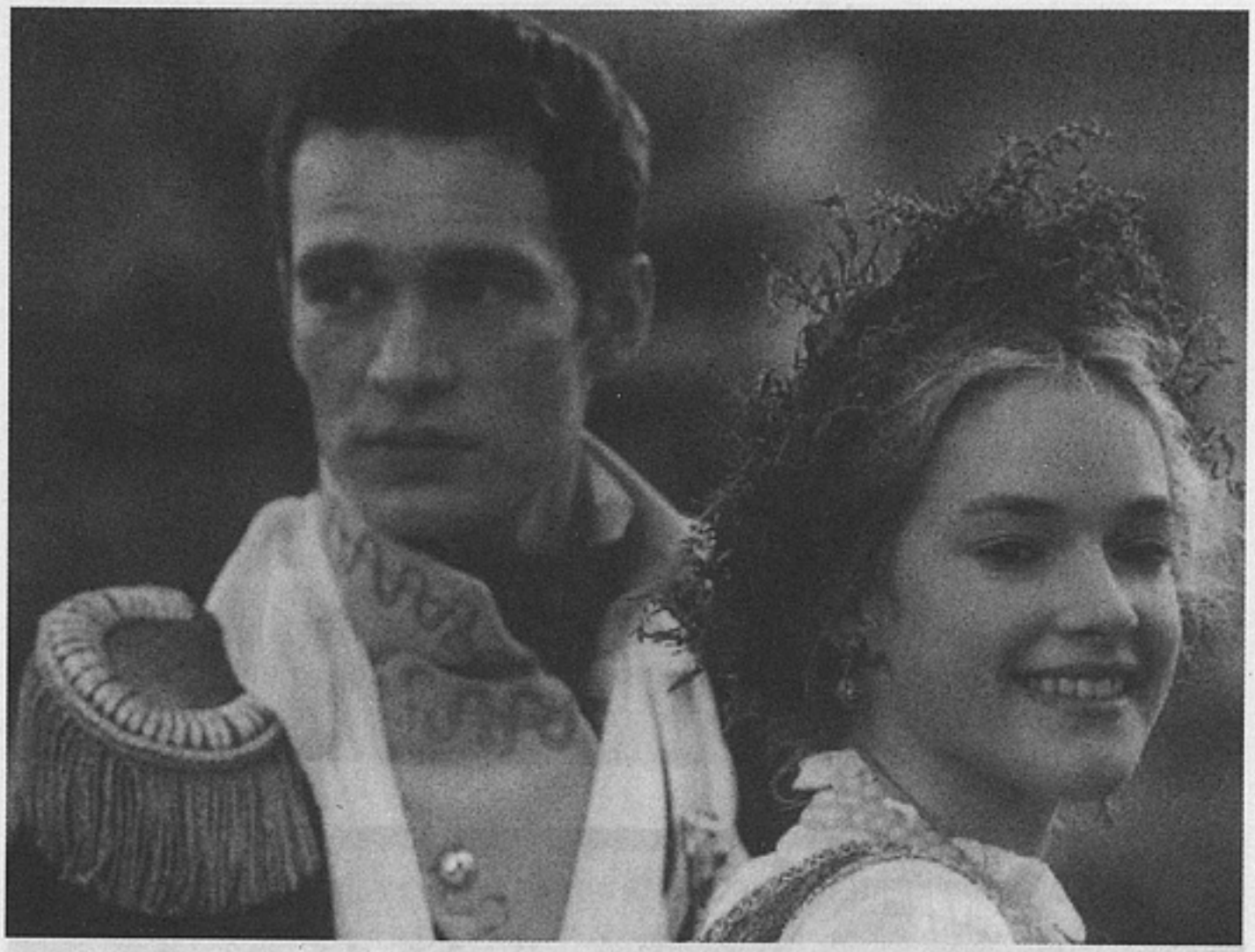
Клеман сначала предложил начинающему французскому артисту сыграть богатого плейбоя, сына миллионера. Но Делон выторговал другую роль — и не прогадал. С этого фильма начался миф Рипли и миф самого Делона, гангстера-конформиста и символа мужской красоты по-европейски. И этот — делоновский — сюжет не чужд духу Берлинале, не так давно чествовавшему актера и показывавшему в ретроспективе картину Клемана.

Американская мечта

То, что Рипли американец и что роман Патрисии Хайсмит — о том, каким мучительным соблазном была Европа для Америки, тогда как-то не вспоминалось. Об этом вспомнил Мингелла, голливудский любимец, но по своим культурным корням — неисправимый европеец, который, по его признанию, пришел к пониманию кинематографа не через голливудскую продукцию, а через шедевры итальянского, французского, польского кино.



«Капли воды на раскаленных камнях», режиссер Франсуа Озон



«Пан Тадеуш», режиссер Анджей Вайда

Мингелла реконструирует сытую, дисциплинированную, пуританскую, насквозь правильную Америку 50-х. В ее воздухе не хватает лишь сладостно-пряного вкуса распущенности. И фильм устремляется в Италию — вслед за отпрысками богатых американских семей. В страну любовных интриг, утонченной эротики и злокозненной мести, в страну, где бродят тени любвеобильного Казановы и коварной Лукреции Борджиа.

Мингелла подошел к этой теме «американской мечты о Европе» всерьез и, исходя из этого, подобрал актеров — в чем, похоже, его единственная ошибка. Миллионерского отпрыска сыграл обладающий порочной аурой англичанин Джуд Лоу. В роли плебея Рипли выступил правильный и безликий Мэтт Деймон. А лучше бы наоборот.

Голливуд есть Голливуд, и случайных карьер там не бывает. Деймон доказал, что он не только умница и отличник, но также мастер перевоплощения. В фильме Мингеллы ему пришлось перевоплощаться дважды: сначала в очкастого увальня с вечно полуоткрытым ртом, потом — в гениального имитатора и печального циника, устраняющего своих жертв с грустью и даже с любовью.

В результате возник новый оптический эффект: то, что в фильме Клемана было недоговорено и спрятано за «харизмой», у Мингеллы оказалось на первом плане, — гомосексуальные мотивы романа. Режиссер намеренно столкнул во второй половине фильма двух разнополых персонажей, влюбленных в Рипли, и дал понять, что сам талантливый мистер если порой и выбирает женщину, то из соображений логики или карьеры.

Вполне естественно, что Гвинет Пэлтроу, стоящая между Деймоном и Лоу, оказалась в ситуации, когда, как говорят в Голливуде, у девушки «украли роль». Справедливости ради заметим, что и в старом фильме Клемана рядом с небесной красотой Делона почти нечего было делать очаровательной Мари Лафоре. Потому что не женское это дело — влезать в дрязги самовлюбленных самцов, которые мерятся своими харизмами.

Дьявольские технологии

Фильмы Мингеллы и Бойла, при всем их внешнем различии, погружают зрителя в мир особой зрительно-звуковой интенсивности, выкачивают из него энергию и в этом смысле ближе телевидению или рок-музыке, чем кинематографу как таковому. И это несмотря на то, что «Мистер Рипли» построен на старых

кинематографических мифах и рисует образ Италии 50-х годов, которую мы представляем главным образом через экранную легенду о «сладкой жизни».

«Пляж» и «Рипли», рассказывая о богатых бездельниках и о том, как приходится расплачиватьея за привилегии, контрастны по стилистике. Клипово-психоделический «Пляж» ничего общего не имеет со старомодной кинематографичностью «Мистера Рипли». Но внутренне картины перекликаются: для героев «Рипли» Европе конца 50-х, феллиниевская Италия с ее стилем dolce vita — это тот самый либертинский рай, который персонажи «Пляжа» ищут в экзотическом Таиланде.

Именно тогда, на заре телевидения и рок-музыки, кино начало становиться средством тотального потребления, пытаясь не отстать от своих молодых конкурентов. Они и сегодня не дают покоя кинематографу. Не случайно фильм «Магнолия» Пола Томаса Андерсона эксплуатирует вампирическую природу телевидения, а «Человек на Луне» Милоша Формана рассказывает о знаменитом американском комике — предшественнике нынешних телезвезд. «Отель «Миллион долларов» Вима Вендерса глубоко проникает в галлюциногенные эффекты рок-музыки, которую, как признался сам Вендерс, он вовсе не считает искусством. Однако именно рок-музыка наполняет его фильм той сладкой горечью, без которой уже почти не бывает современного кино.

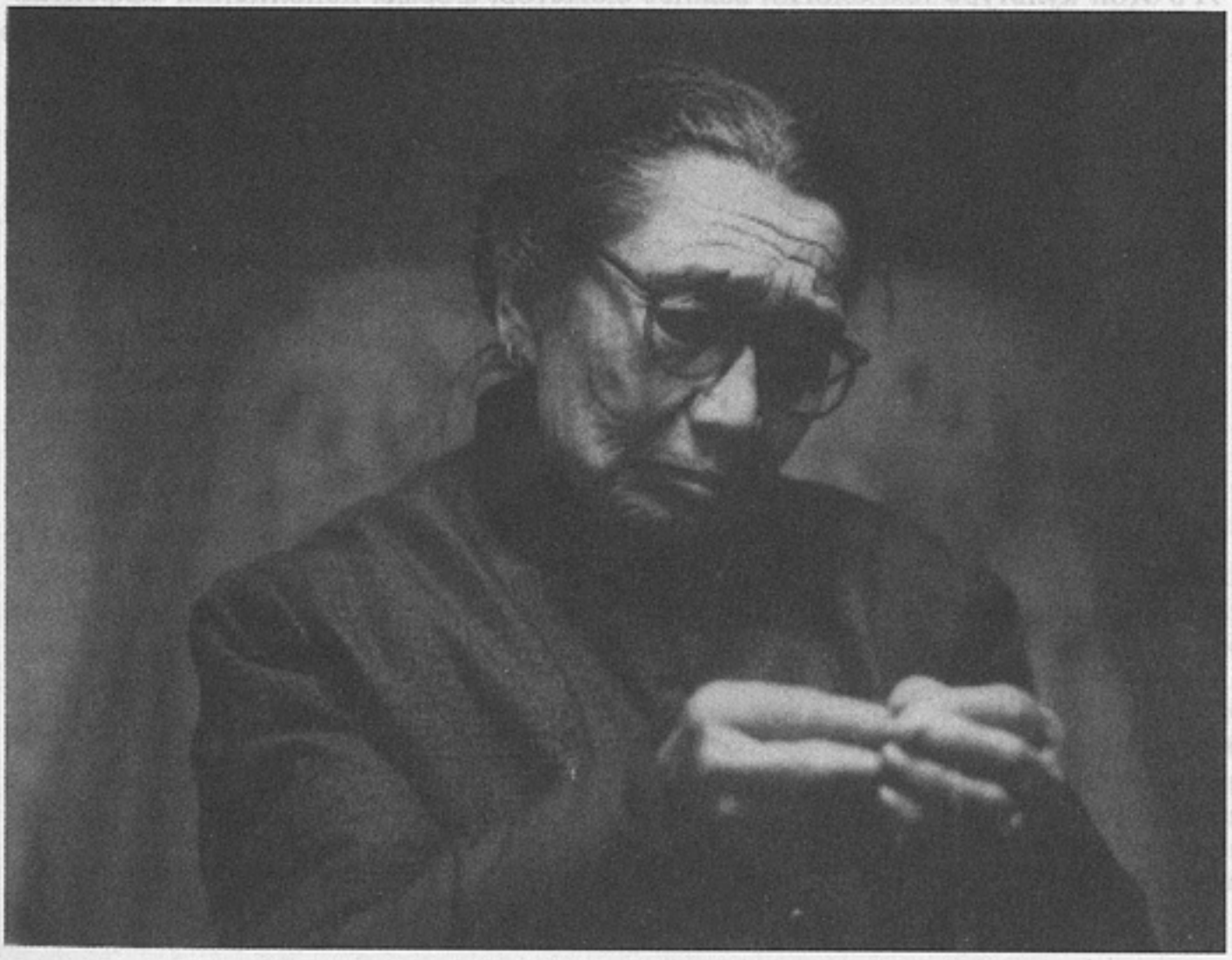
Между тем сделанный в скупой манере «каммершпиле» фильм Франсуа Озона «Капли воды на раскаленных камнях» по ранней пьесе Фасбиндера оказывается гораздо более «классичным» и «невинным», несмотря на морально эпатажный сюжет — откровенный гомосексуализм и нюансы любви втроем.

Маньеристские драмы и трагедии, которые переживают герои самых громких западных фильмов Берлинского фестиваля, — это болезни богатых людей (даже если иные из них бедны, как постояльцы отеля «Миллион долларов»). Это прежде всего и по преимуществу виртуальные трагедии.

Современная архитектура, музыка, компьютерные игры, Интернет, телевидение и кинематограф по своей природе психоделичны, агрессивны и, обольщая, «съедают» нас. Но мы сами идем навстречу этому обольщению.

Восток есть Восток

Если западное кино устало от интерактивности, трансгрессивности и дьявольских технологий, кинематограф восточных стран не теряет наивности и прими-



«Дорога домой», режиссер Чжан Имоу

тивизма (или их видимости). И опять-таки: новая декорация фестиваля наглядно подчеркнула эти качества, которые сами по себе нельзя отнести ни к достоинствам, ни к недостаткам.

В сербском фильме «Небесный крюк» Любиши Самарджича люди настолько свыклись с натовскими бомбежками, что думают больше о том, как восстановить разрушенную баскетбольную площадку, чем о непосредственной опасности, которая угрожает их физическому существованию. Площадка как символ сопротивления. Это принято называть силой духа, но, возможно, речь идет просто-напросто об инстинктах и резервных возможностях человеческого организма. Изощренному и в то же время заштампованному западному сознанию уже не удалось бы вот так, играючи и вполне органично соединить патриотизм с пацифизмом.

В фильме «Дорога домой» Чжана Имоу герои проносят свое ничем не замутненное светлое чувство через сорок лет довольно чудовищной китайской истории. И даже не обращают на последнюю никакого внимания. Значимо только само чувство, которое автор фильма сознательными (хотя и не лишенными иронии) реминисценциями уподобляет эмоциональному вихрю «Титаника».

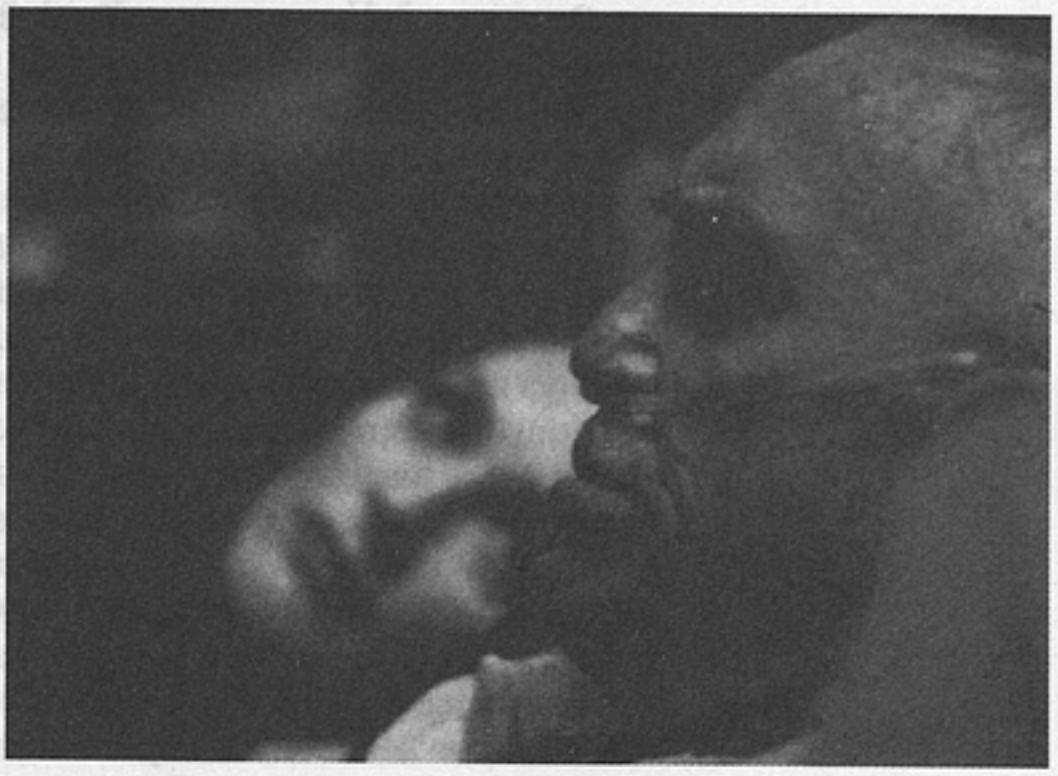
В этом контексте оказался и «Русский бунт» Александра Прошкина. Постановочные амбиции контрастируют в нем с простодушием любовной линии, а византийский узор русской истории выкладывается из частных случаев и случайностей. Фильм воспринимался в Берлине не в связи с Пушкиным, а как натуральный продукт «восточного» кино. Пускай это кино использует новые технологии, но они затрагивают его лишь по поверхности и не проникают в глубь организма.

Еще одним доводом в пользу этого предположения стал внеконкурсный показ «Пана Тадеуша» Анджея Вайды. Признанный Голливудом, Вайда тем не менее остался классиком того типа кино, которое родилось в Восточной Европе и долгое время считалось политической аллегорией, своей самобытностью обязанной тоталитарной цензуре. Спустя десять лет после падения Берлинской Стены можно утверждать, что это своеобразие связано не с политикой, а с историей и культурой. И хотя Польша ближе Европе, чем Россия, ее опыт все равно иной, и в этом опыте поэзия пока что перевешивает технологию.

Берлинале перестал сегодня быть пресловутым культурным «мостом». Он теперь находится в органическом окружении западной мультимедиакультуры. А в этой культуре технологии важнее сюжетов, формы исполнения эффективнее идей, а оболочка фестиваля, во всяком случае, не менее значима, чем его внутренность.

ОЛЬГА КОРОБЕЙНИКОВА

Экстракт магнолии крупноцветной



Третий фильм Пола Томаса Андерсона удивил тем, что а) показал оригинальную логику движения камеры, б) популярно объяснил, что люди забыли о существовании десяти заповедей, которые служат основой человеческого общежития (принято считать, что вопросы бескорыстия не в практике американского кино), в) ...

«Магнолия» прививает новую траекторию движения камеры и форму сюжетосложения, удобную для людей, привыкших к простой схеме работы в Интернете. Подводишь курсор-ладошку к выбранному объекту, входишь, получаешь информацию и ряд ссылок или гиперссылку, которые становятся отдельными объектами, — и все, по сути, начинается сначала. Любой объект паутины подлежит укрупнению плана, любой крупный план объекта связан с другими узлами паутины, на которые в любой момент можно навести zoom.

Камера всматривается в умирающего Эрла Партриджа (Джейсон Робардс). Enter — анимационная картинка его пораженных болезнью органов. Гиперссылка — его молодая жена Линда (Джулианн Мур), законченная невротичка, его домашний «медбрат» Фил (Филип Сеймур Хоффман), сентиментально настроенный молодой человек; на телеэкране — его сын Фрэнк Мэкки (Том Круз) с рекламной кампанией своих аншлаговых семинаров «Соблазни и погуби» etc, etc.

Траектория камеры санкционируется появлением в кадре вслед за первым второго человека, косвенно связанного с третьим, так или иначе связанным с первыми двумя... Операторский глаз следует по пути их пунктирных взаимоотношений, на

«Магнолия» ***(Magnolia)***
Автор сценария и режиссер **Пол Томас Андерсон**
Оператор **Роберт Элсуит**
Художники **Уильям Арнольд, Марк Бриджес**
Композитор **Джон Брайн**
В ролях: **Том Круз, Джейсон Робардс, Джулианн Мур, Мелора Уолтерс, Филип Бейкер Холл, Джон Си Рейли, Филип Сеймур Хоффман, Джереми Блэкмен, Эммануэл Ли Джонсон, Уильям Эйч Мейси**
A Joanne Sellar, Ghoulardi Film Company
США
1999

Ольга Коробейникова — студентка 3-го курса факультета журналистики МГУ им. Ломоносова. Это ее первая публикация в «Искусстве кино».

котором один объект определяет жизнь другого (и наоборот), превращая ее в ад, в кульминацию боли, в комплекс, в зависимость и т.п. Андерсон делает ставку на живописный эффект контраста чувств. Палитру человеческой уязвимости символизирует магнолия, ее природная окраска — зеленый плюс коричневатый плюс оттенки белого. Каждый лепесток — отдельная жизнь, в совокупности они — история, уницветок.

Пасьянс судеб сложен из набора бродячих сюжетов, которые режиссер время от времени тасует и выворачивает наизнанку. Клише в квадрате — история Линды, которая в свое время вступила в *неравный брак* с Партриджем в надежде получить его состояние. Теперь же у постели умирающего мужа она понимает, что Эрл — ее единственная любовь, со смертью которой наступит одиночество вкупе с муками совести.

Каждый герой наделен только одной доминирующей внутренней проблемой. Глухой, слепой, немой, хромой, горбатый. Здесь та же типажность, только по отношению к царству Психеи. Невинный, циничный, отчаявшийся, благородный, тщеславный... Римейк театра классицизма в американском кино.

Эрл Партридж умирает от рака, и его последнее желание — увидеть сына, которого он оставил, когда тому было четырнадцать лет. Фрэнк Мэкки, вычеркнув из жизни образ отца, который когда-то предпочел забыть о его существовании и смертельной болезни своей первой жены, делает стремительную карьеру телевизионного пророка. Стэнли Спектор (Джереми Блэкмен) — гениальный ребенок и звезда телешоу «Что знают дети?» — может дать ответ на любой вопрос, но тщетно пытается добиться элементарной родительской ласки от своего отца, который в буквальном смысле делает деньги на одаренности сына. Донни Смит (Уильям Эйч Мейси) — звезда интеллектуального шоу 60-х для маленьких вундеркиндов, утратив после удара молнии свои феноменальные способности, он становится неудачником с имиджем экс-гения. Джимми Гейтор (Филип Бейкер Холл) — звездный ведущий того же телешоу «Что знают дети?», образцовый семьянин, который на пороге смерти от рака открывает любимой жене свои измены и причину страданий их единственной дочери. Его единственная дочь Клаудия (Мелора Уолтерс) ненавидит отца, посягавшего на ее невинность (тема *инцеста* — тоже клише), ее жизнь превратилась в роман с кокаином. Офицер Джим Керринг (Джон Си Рейли) — правильный человек, простота которого не без основания напоминает ограниченность. Во время очередного «пресечения правонарушений» он влюбляется в Клаудию Гейтор, мечтающую встретить человека, который бы ее выслушал.

Принцип сценарной расстановки действующих лиц тоже классицистически прост — это парность героев. У каждого из них есть своя рифма. Линда успокаивает свою экзальтированную совесть при помощи таблеток — Клаудия уходит от реальности благодаря кокаину. Фрэнк Мэкки, рекламируя свой ускоренный курс соблазнения женщин, использует концепты библейской речи — малолетний преступник и непризнанный поэт улицы Диксон (Эммануэл Ли Джонсон) воспевает в стиле «рэп» «пришествие Глиста». Оба героя, очевидно, страдают комплексом пророка, вытекающим из комплекса неполноценности. В фильме две смерти от рака — она ожидает и Партриджа, и Джимми Гейтора, болезнь заставляет обоих бесконечно раскаиваться в своих грехах.

Андерсону удалось снять абсолютно не психологичный фильм о внутренних проблемах людей. Камера, блестяще выполняющая функции дефектоскопа души, исследует ее антиномии в выражении глаз Фрэнка Мэкки в момент провокационного интервью. Это редкие моменты состоявшейся игры Тома Круза (Андерсон писал эту роль специально для него). Большая часть эпизодов, претендующих на психологизм, напоминает пародию на мхатовскую паузу. Фрэнк Мэкки решается увидеть умирающего отца, к которому испытывает противоречивые чувства, и в течение четверти часа «берет себя в руки», чтобы подойти к постели Партриджа. Его диалог с сиделкой Филом вряд ли отзовется звуком лопнувшей струны.

— Я не войду, если вы не уберете этих собак.
— Вы идете?
— Да, я только постою секундочку.
— О'кей.

— А собаки там? Вы стойте в сторонке. Я не могу с этим справиться. Собаки в комнате?

Здесь, правда, просится нотабене. Этот диалог — одно из проявлений загадочной автоиронии фильма, которой, однако, не всегда знакомо чувство меры.

Сверхидея «Магнолии» — декларация случайности как закономерности на уровне житейской философии. Режиссера интригует полифония поступков, которая в определенный момент рождает слаженный аккорд. Иллюстрацией того, что так было всегда, служат кадры пролога — убийство владельца лавочки в 1911 году, абсурдная гибель аквалангиста на сосне в 1953-м и случайное убийство молодого человека его мамой — в момент, когда юноша пытался совершить самоубийство.

Элитарным экспериментам с «работой судьбы» (термин Набокова) в свете игры положил начало «Расёмон» Куросавы (ее разработки в современном кино — комедия Питера Хоуитта «Осторожно, двери закрываются» и «Беги, Лола, беги» Тома Тиквера). «Магнолия» в этом ряду становится элементарным экспериментом. Работа судьбы проявляется здесь не в контексте игры и ее внутренних закономерностях, а во внешних абсурдистских эпизодах и контрапунктной сути жизни, которую не дано увидеть человеку (дано — только в Интернете). Эта фатальность незнания картины мира — главная причина стресса.

«Магнолия» видится структурно незамысловатой картиной до тех пор, пока ее банальность не начинает казаться подозрительной. Постоянно пульсирует некий неизвестный — некий X, который мешает безапелляционно принять формулу фильма: новаторский штамп формы, настораживающая наивность сверхидеи, простые фабульные клише и антиклише, почти кукольные персонажи, поющие соответственно о каком-то одном болевом ощущении, артистичный, но искусственный пролог, фактически не имеющий прямого отношения к самому повествованию, и т.д. Выводы, которые моментально превращаются в вопросительные знаки, провоцируют назвать «Магнолию» вещью в себе. В каком-то смысле эта характеристика будет корректной.

«... — это художественное построение в квадрате, так как он представляет эстетическую надстройку над языковыми конструкциями (монологами), которые сами воплощают в себе принципы композиционно-художественного оформления и стилистического отбора» (В.В.Виноградов). Первое опущенное слово в этом определении, конечно, «сказ». Вопросительные знаки исчезают.

Одним из сигналов сказового построения могут стать так называемые изъяны говорения как комический прием (те же колебания Фрэнка Мэкки перед встречей с отцом, аритмичные душевные излияния накокаиненной Клаудии и на их фоне признание офицера Керринга в «величайшем» преступлении — случайной потере пистолета). Андерсон по законам сказа заставляет зрителя перебегать из одной сферы «речи» в другую. На сказовое построение работает и сама траектория камеры — система ссылок и гиперссылок.

Подкладка сказа с его моральными исповедями (Партридж — Филу: «Я постоянно изменял любимой жене, бросил сына, теперь я об этом жалею, не следуй моему примеру, если не хочешь мучиться перед смертью») шита белыми нитками. Однако любопытна сама интерпретация американским кино проблемы отношения к ближнему и личной ответственности за свободу воли: она банальна, но знаково, демонстративно банальна.

Андерсон — режиссер неожиданных решений, призванный ниспровергать разного рода табу, как говорит его страничка в Интернете. В «Магнолии» неожиданным решением стала кульминация затянувшейся саги об ошибках и грехах — тяжелый ливень из живых лягушек (спецэффект, как это ни парадоксально, с эффектом гиперреализма), перекрывший поток человеческих душевных и духовных отходов в ноосферу, если таковая мыслится над небом Южной Калифорнии. Эта уродливая метафора всемирного потопа появляется с неожиданностью нонсенса, чтобы напомнить слышащим и видящим, что Ноев ковчег не гостиница, в которой можно в любой момент забронировать себе номер.

Иосиф Бродский в своем выступлении перед выпускниками Мичиганского университета в 1988 году, обращаясь к аудитории как к «группе молодых разумно эгоистических душ накануне очень долгого странствия», высказал следующую мысль: «...Когда я отдаю себе отчет в давлении, которое так называемый мир оказывает на молодежь, я чувствую ностальгию по тем, кто сидел на ваших

стульях десяток или около того лет назад, потому что некоторые из них, по крайней мере, могли процитировать десять заповедей, а иные даже помнили названия семи смертных грехов».

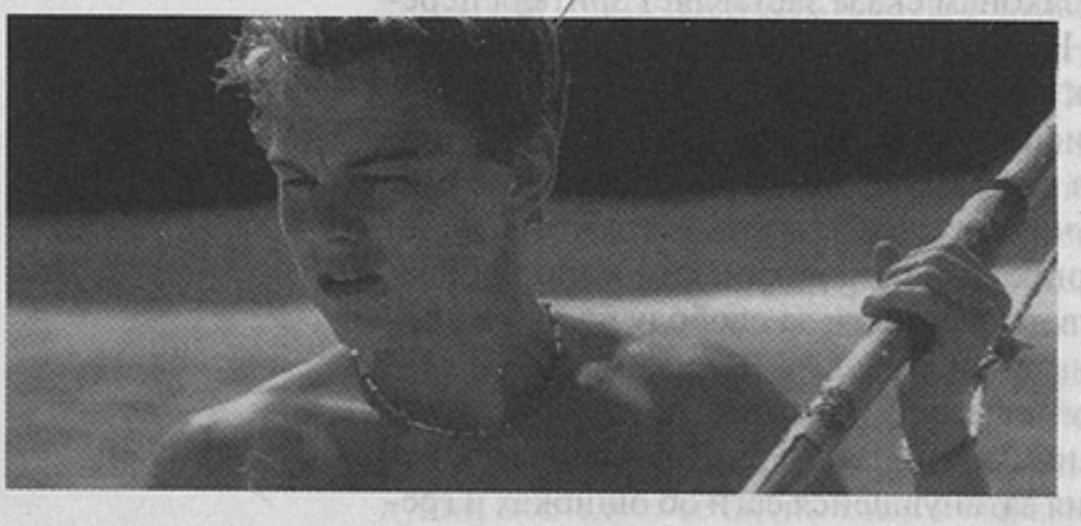
После шоковой эмоциональной встряски картина получает безвольное разрешение, утопающее в песнях звезды MTV 80-х Эме Манн. Превалирующим ощущением от просмотра «Магнолии» становится эстетическая усталость. Сказовое построение, восхищавшее в начале фильма, дает трещину. К сожалению, главной маской автора в его сказе становится маска психолога-психотерапевта. Кстати, именно этой роли, которая отчетливо читается (так как играется фортиссимо) между строк, в «Магнолии» нет. Есть утешающие адвокат и врач, но нет ключевой фигуры — психолога, в отсутствие которого герои, как дети, растерявшиеся в незнакомой ситуации, делают попытки установить межличностную духовную коммуникацию. Отчасти это фильм о том, что делать людям, оказавшимся один на один друг с другом, а не на аудиенции у специалиста (которой, на мой взгляд, каждому из героев не хватает). Утрирование роли этого метафизического психолога практически сводит сказ на нет.

Архитектоника картины (система ссылок и гиперссылок, если придерживаться авторской терминологии, — «магнолия») позволила Андерсону создать теоретически бесконечный фильм. Другой вопрос, стоит ли режиссеру эксплуатировать это построение, если даже три часа «Магнолии» воспринимаются как склонность сценариста к профессиональной графомании (интересно, что Андерсон признается в интервью, что хотел создать камерный, интимный фильм, который можно было бы отснять быстро, но увлекся). Абсурдистская трагикомедия превращается в конспект визита к психологу, порой лишенный художественной и жизненной правды.

Экстракт магнолии крупноцветной, утверждает гомеопатия, снижает кровяное давление.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Недоеденный Бойл, или Digitally Yours[1]



«Пляж» ***(The Beach)***
По одноименному роману Алекса Гарланда
Автор сценария **Джон Ходж**
Режиссер **Дэнни Бойл**
Оператор **Дариус Хонджи**
Художник **Эндрю Макэлпайн**
Композитор **Анджело Бадаламенти**
В ролях: **Леонардо Ди Каприо, Тильда Суинтон, Виржини Ледойен, Гийом Канет, Роберт Карлайл**
Figment Films
Великобритания — США
1999

В Интернете уже есть игра под названием «Убей Ди Каприо». Если в вас есть кровожадность культурологического толка, вы можете хорошенько «кликнуть» компьютерной мышкой и попытаться загнать виртуального блондинчика под виртуальную воду, орнаментально декорированную брызгами крови и мозга. Это не темные и ледяные волны «Титаника». Это рекламное волнение райских морей — отсыл к фильму «Пляж» очевиден. Этот фильм сыграл с Ди Каприо злую шутку: его актерство там действительно на уровне компьютерного болванчика. Остается надеяться, что радикал Дэнни Бойл сделал это специально,пытаясь хитроумно убить примитивной ролью саму идею Ди Каприо, размазав его светлый лик по глянцевому фону.

[1] «Дигитально Ваш...» — рекламный слоган компании LG Electronics.

Любопытно, однако, не то, что Бойл сделал в «Пляже», а то, почему он это сделал. Почему он, будучи режиссером, склонным к оригинальному типу отношений с реальностью (который можно было бы обозначить, как аналитическое созерцание), столь молниеносно перевоплотился в служаку, обеспечивающего массмедийную аудиторию покупабельным продуктом, где аккуратно смешаны дидактика и развлечение? В чем интрига его ошибки или в чем ошибка его интриги? Как он столь виртуозно попался в расставленные Голливудом сети?

Раньше Бойл ставил перед собой локальные художественные задачи и прекрасно с ними справлялся. Он снял экстравагантно циничную «Мелкую могилу», проявив себя достойным наследником традиции британской «черной комедии». Он снял «На игле» («Игра в номера», Trainspotting), достигнув того, что не удавалось многим, пытавшимся изобразить транс (в том числе наркотический), а именно: он показал бытие как атмосферное явление, ты превращаешься в охапку ветра, ты превращаешься в стакан дождя и т.д. Он показал материальность проникновения в иллюзию как состояние полной «лингвистической» инородности, добровольный отказ от которой (на что решился герой фильма «На игле») вывел земное материальное существование, какое бы оно ни было, на необъяснимо страстную высоту (чего добиваются — часто безуспешно — борцы за победу духа). Продемонстрированная в картине «На игле» тотальная смена языка мира, сопровождающая уход в иллюзию, напоминала борхесовский перевод на диалект, в котором место существительных занимают безличные глаголы и предложение «луна поднялась над рекой» дословно переводится, как «вверх над постоянным течь залунело». Вот это «вверх над постоянным течь...» почти буквально воспроизводится в «На игле».

В связи с таким режиссерским бэкграундом «Пляж» смотрится дурной шуткой. Но ведь мегалитры и мегатонны «нэшнл-географических» красот аляповатого «задника», на фоне которого резвится золотое дитя Леонардо, все эти изысканные аллегории в духе XVIII века, в сентименталистском ключе воспроизводящие сцены классического прошлого и ныне реализованные скучающим рекламным дизайнером, — этакая связь времен! — вовсе не шутка. (Кстати, функция Ди Каприо вполне соответствует статусу актерок барочных времен, которые со сцены отправлялись тешить фантазии своих владельцев. В современном переложении это выглядит так: сразу же после представления нынешние заказчики зрелищ растаскивают по своим норкам полиграфические и электронные суррогаты возбудителя своих фантазий.)

На территории своего «Пляжа» Бойл смотрится художником, горделиво откинувшим голову для бросания «рубенсовских» мазков на полотно, загрунтованное как рекламщиками, так и голливудскими мифотворцами. Он надеется с помощью одной лишь позы переиграть и тех и других. Как именно?

Продолжая интересоваться тем, как цивилизация потребляет свои иллюзии, точнее, как манипулирует собственными способностями и потребностями воспроизводить иллюзии, Бойл решает соединить в одном пространстве два поколения, склонные к абстрагированию от реальности, — «детей цветов» и «детей компьютера».

Вкратце история такова: юному американцу, ищущему туристических развлечений в Таиланде, достается карта таинственного острова. Отправиться туда он подбивает пару, так же как и он, меланхолично путешествующих французов. Остров, оторванный от «стеганного» цивилизацией мира, поделен на две зоны влияния: одну контролируют владельцы наркоплантаций (то есть «профессионалы кайфа»), другую — колония хиппи (читай, «любители» этого дела). Перипетии позволяют героям почувствовать разницу, а зрителям — принять несколько выводов нравоучительного и познавательного порядка о сущности и смысле цивилизации.

Бойла, судя по всему, беспокоит некая идеальная метафора универсума — и глобальность поставленной задачи приводит к тому, что он легко идет на фальшь и подверстывание подходящих идеологем и мифологем. Так, хиппистская колония смоделирована будто бы по рассказам американской домохозяйки начала 70-х, которая хочет идти в ногу со временем и, как может, следит за новостями «сексуального движения»; сердце у нее доброе, голова ясная, поэто-

му, когда она пересказывает узнанное своим менее продвинутым соседкам, все «непристойное» (типа промискуитета) теряется в дымке лишнего. А на первый план выходит библейская идиллия, в которой каждая пара соединяется хоть и тварно, но задушевно и наверняка навеки. Вот в такую романтическую компанию и попадают герои. Однако проходит время, и идиллия девальвирует собственное величие — в тот момент, когда колонисты оголтело заказывают курьерам, отправляющимся в город, помимо батареек и моющих средств соответствующие гигиенические средства. И это только начало развенчания мифа о хиппи. Дальше будет больше — расслабленный народец отправляет своего раненого приятеля умирать в джунгли, поскольку помочь ему никто не может, а картину райских кущ своими стонами он, очевидно, портит.

Заметим попутно, что Бойл в своей критике хиппи оказывается в совершенной близости от общественной тенденции. Так, именно в феврале текущего года, то есть тогда, когда «Пляж» был обнародован на Берлинском кинофестивале, в журнале «Нью-йоркер» появился отклик Джона Апдайка на книгу «Сексуальная революция: история без оков» Дэвида Эллена. Апдайк тоскует по утерянной сакральности отношений и заявляет (тоже не без барочной живописности): «Если каждый пляж превратится в мясистые оползни нудистов и каждое свидание — в принудительное совокупление, мы рискуем позволить сексу казаться жалким»[2].

Впрочем, в отличие от Апдайка, Бойл использует миф о хиппи в своих целях — для того чтобы создать образ неоязычества, нужный ему для его черносентименталистской метафоры универсума.

Герой Ди Каприо адекватно реагирует на то, как поведение колонии хиппи меняет свою тональность с доброй сказки на злую. Как только появляются «неправильности», он абстрагируется от происходящего и начинает вести себя так, будто сидит перед экраном компьютера с джойстиком в руке (на самом деле он уходит в крутой наркотический клинч, дистанцируя себя от общества в любых его проявлениях — как от колонии хиппи, так и от «наркотических» крестьян, становясь неким астральным «духом» канабиса). Это было бы, наверно, точной «аллегорией» (к сожалению, антураж не поспевает) в деле интернетовского поколения, но двусмысленная фигура (как сам герой, так и его сдернутая с места ментальность) теряется в вялых джунглях драматургии. В этот момент истории Бойл уже захвачен самим пафосом контраста между гедонистами 70-х, которые «кладут на все с прибором» (как пишет поэт отечественных свобод Игорь Иртеньев) по убеждению, и их наследниками, которые, фигурально выражаясь, и не поднимают того, что первые кладут. Они просто считывают реальность в рамках интересующих их программ — в рамках общечеловеческих программ это приводит, по Бойлу, к тому, что категория нравственности тоже становится сугубо частным делом. Бойл специально подчеркивает этот новый тип общественного договора эпизодом, в котором спутник персонажа Ди Каприо, французский юноша, уходит в лес, чтобы ухаживать за выброшенным в джунгли колонистом (изувеченным акулой), даже не попытавшись убедить товарищей в том, что, отказываясь привезти на остров врачей, они нарушают элементарные гуманитарные нормы.

Водрузив моральные лозунги на побережье, авторы переносят действие в город и, продолжая свои глобальные обобщения, демонстрируют, что цивилизация движется навстречу своим маргиналам — назад, к языческому варварству. Для прояснения этого вопроса представлена сцена в городском стриптиз-клубе, посетители которого алчно наблюдают акт сценического совокупления.

В своем внутреннем монологе, сопровождающем все действие фильма, главный герой говорит себе, что теперь-то он понял, как пошл и страшен мир. И, возвращаясь на остров, в Эдем, краски которого начали неостановимо линять, меняет лик улыбчивого агнца на обезьяний оскальчик, а разляпистые манеры вымахавшего в дылду американского подростка — на охотничьи повадки Маугли. Теперь, на фоне нового знания (о бессмысленности цивилизации) неусидчивое «я» Ричарда уже бесповоротно отпущено на свободу. «Я» неусидчиво в том смысле, что не имеет никакой позиции, никакой системы координат —

[2] Цитируется по: New Yorker, 21 February 2000.

очень похоже на курсор, мелькающий то на том сайте, то на этом, то в одном углу экрана что-то откроет, то в другом: никаких задач, кроме пространственных проникновений (в сущности, «необернштейнианство», которое, следуя игре слов, может превратиться в «киберштейнианство»). Собственно, таковым — а-ля курсор — и оказывается путешествие Ричарда.

«Курсор» вытягивает из пляжного «кадроблудия» Дидактический Вывод (наличествующий пафос увеличивает буквы). Примерно такой: цивилизация в целом подобна человеку «на игле» — с той разницей, что она сама вырабатывает то, на что подсаживается. В этом смысле интоксикация тотальна. Глазами главного героя мы видим мир, который ориентирован на эйфорию, не может ее удержать и вынужден все время «догоняться», чтобы не впадать в отходняк. Из виртуальной эйфории своей компьютерной повседневности Ричард переносится в эйфорию Пляжа — «подзарядившись» таким проверенным веками средством, как классическая авантюра (карта, дорога, случайные попутчики). Тем временем эйфория гедеонистов Пляжа сменяется рутиной, привычкой, автоматизмом, потому что эйфория не может быть константой; хипарям надо либо уходить дальше — в сторону «либертенских» коммун (к де Саду), либо возвращаться в супермаркеты, где продаются тампоны «Тампакс» и газеты «Дейли телеграф». Бойл выбирает для них второй путь, он оказался сговорчивым с масскультом. Ну, а где супермаркеты — там как раз атакует язычество, дающее о себе знать выбросами животных инстинктов, немотивированного насилия и воцарением тотемов новейшего времени (рекламы). Куда теперь? Бросить все и опуститься? Пожалуйста, в отпуск на Пляж. И далее по кругу.

В сущности, сама идея создания образа глобальной наркозависимости цивилизации для Бойла логична. В духе современного «cool» (клевости) он показывает нынешнюю дигитальную повседневность как «большой приход». Но воплощение этих Больших Метафор получилось чрезмерно нравоучительным с точки зрения драматургии и чрезвычайно кашеобразным с точки зрения стиля. Бойл стремился наглядно продемонстрировать, насколько визуальность мира — то есть то, как мы его видим, — отравлена самоимитацией (и, соответственно, наводнена клише). И поэтому океанские красоты столь пошло лакокрасочны. Город «кислотен» на вид и дурно пахнет «нечистотами бытия». Колония хиппи сливается в один мутный общий план — наследники «детей цветов» выглядят увядшим букетиком. Их злая царица, Потерявшая Всякую Совесть, ассоциируется с покусившейся на Пляжный Рай акулой — недаром царицу играет Тильда Суинтон и снята она (чаще всего) в ее саблезубый профиль[3].

Заметим, что наиболее натурально во всем этом «ханжеском декоруме»[4] выглядят наркофермеры — они оказываются теми, кто управляет миром: огородники, выращивающие «пищу духовную», — истинная «соль земли», потные и серьезные люди. Обратим внимание, что здесь вылезает фрейдистская оговорочка Бойла, то и дело срывающегося с эпоса про мироздание на триллер о жующих латиносах (это ему явно ближе!). (А наверняка магический триллер об ордене наркоземлепашцев, который, фигурально выражаясь, держит все континенты в своем травяном ящике, был бы неплох.)

Бойлу не повезло чудовищно: сотворенный им «ханжеский декорум» зрители принимают за чистую монету и воротят нос. Потому что ханжой выглядит сам Бойл. К тому же, играя в игру под названием «Дигитально Ваш», он раздразнил острозубые голливудские мифы о далеких странах и сказочных опасностях, и они молниеносно сожрали по меньшей мере половину режиссерского естества — как те акулы, что раскусили обитателей Пляжного Рая. Заодно практически «съеденной» оказалась и, очевидно, дорогая сердцу Бойла параллель между наркотиками и глобальными сетями: пространство океана-острова-жильцов задумывалось как своего рода метонимия сети-сайта-юзеров (не случайно электронная переписка возникает в финале фильма, когда островная жизнь закончена). Съели метонимию голливудские мифы и не поперхнулись; впрочем, она из разряда продуктов на один зубок.

---

[3] Американские критики не отказали себе в шутке: «...Зачем им вообще понадобилась акула как символ Зла в Раю, если у них снимается Суинтон».

[4] Формулировка из уже цитированного стихотворения И.Иртеньева.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Бейтмен возвращается

«Американский психоз» *(American Psycho)*
По роману Брета Истона Эллиса
Авторы сценария **Мэри Хэррон, Гиневер Тернер**
Режиссер **Мэри Хэррон**
Оператор **Анджей Секула**
Художник **Гидеон Понт**
Композитор **Джон Кейл**
В ролях: **Кристиан Бейл, Уиллем Дефо, Джейред Лито, Саманта Мэтис, Хлое Севиньи**
Lions Gate Films
США
1999

Патрик Бейтмен — звучит почти как Бэтмен. Летучая мышь в мокасинах из крокодиловой кожи от Тестони, шелковом галстуке от Валентино и костюме с широкими плечами от Алэна Флюссера, стилизованном под моду 1930-х.

Нью-Йорк 1980-х — чем не город чудес Готхэм-сити, населенный сплошь «золотыми мальчиками» (они ведут себя совсем не как удачливые клерки, а как наследные принцы), Wonder Boys с Уолл-стрит, где платиновая палочка притворяется волшебной карточкой «Американ Экспресс»? Все как на подбор вице-президенты. Президента не видел никто. Может быть, это псевдоним Господа Бога. Они отличаются друг от друга только обрезом бумаги, на которой печатают новые визитные карточки. Одинаковая стрижка, одинаковые подтяжки, одинаковые очки в роговой оправе. Те же рестораны, та же дискотека «Туннель», те же девочки, те же витамины, тот же кокаин, безбожно купированный, хорошо если не слабительным. На совещании у президента компании «Пирс энд Пирс» речь идет о модном сальвадорском бистро, где никогда нет свободных мест, и о том, можно ли надевать коричневые туфли к серым брюкам. А в рабочем кабинете остается только чертить в блокноте расчлененные женские тела. Недаром герои романа Брета Истона Эллиса «Американский психоз», бестселлера десятилетней давности, вызвавшего такой шквал обвинений, что на его защиту прогрессивная общественность мобилизовала Салмана Рушди и Нормана Мейлера, и вот теперь экранизированного Мэри Хэррон, постоянно насвистывают мелодии из популярного мюзикла «Отверженные» (или водят на него подружек). Они самые отверженные в этом городе. У них нет даже лиц: Бейтмена постоянно окликают: «Привет, Андерсон», или «Привет, Роббинс», или «Привет, Джонс». Поэтому можно, убив друга,

пользоваться его квартирой. Портье в неурочный час только спросит: «Что, опять сверхурочные?» И никто, даже твой адвокат, не поверит признанию в убийстве. Ведь собеседник уверен, что всего лишь два дня назад обедал с расчлененным вице-президентом в Лондоне. Да и адвокат ли это? А если адвокат — то чей? И то правда: кто в состоянии отличить одного вице-президента от другого, одного адвоката от другого?

Патрик ненавидит тех, кто еще отверженнее, чем он: бомжей и проституток. Он выдавливает им глаза, распиливает их бензопилой, распинает на полу своей спальни, скармливает их внутренности крысам, пьет их кипяченую кровь, лакомится их кожей, совокупляется с их отрезанными головами, хранит части тела в аккуратных пластиковых пакетах в холодильнике, рядом с йогуртом. По ночам он потребляет смерть, как потребляет за ланчем гаспаччо, а в «Туннеле» — кокаин. Его жертвы, впрочем, тоже не живут, закоченевшие в своих мольбах подать на кусок хлеба или в ожидании дополнительной стодолларовой купюры за анальный секс в наручниках. Они знают, чего хотят. Патрик живет хотя бы ночью, когда «снимает маску», как по утрам стягивает с лица гигиеническую пленку, предохраняющую кожу от старения. День — имитация: днем духота, днем смерть. Патрику постоянно становится плохо: эта экзистенциальная «тошнота» — единственное, что удостоверяет его существование, но он хотя бы существует. По иронии судьбы серийный убийца Патрик Бейтмен — самый тонкий, самый чувствительный из всех «вице-президентов», единственный, кто плачет настоящими слезами. Он чувствует трупный запах. И, убивая свои жертвы, он «учит их жить», он напоминает им о существовании в мире страдания, существовании боли, хотя бы физической. О нем можно сказать то же, что Андрей Бабицкий сказал в миллион раз инкриминировавшемся ему репортаже о той выпуклости, осязаемости войны и смерти, которую акцентируют чеченские партизаны, перерезая пленным солдатам горло. А кроме того, он ненавидит прежде всего тех, кого обязан любить по правилам политкорректности. Как знать, если бы он не был обязан включать «органчик» и тревожиться, едва зайдет разговор о бездомных голубых китах, резни в Шри-Ланке и бытовом антисемитизме, он не глумился бы над попрошайками, не кричал бы «жидовская морда!» хозяйке кошерного ресторана и не вспарывал бы животы самоуверенным блондинкам, в которых, в соответствии с постфеминистической этикой, должен видеть не постельное мясо, а самоценные личности. Недаром роману был предпослан эпиграф из «Записок из подполья». Патрик — тот самый джентльмен с наглой физиономией, не согласный, что дважды два равняется четырем. Он выходит за рамки навязанной ему функции. В идеале он должен бездельничать в офисе, но не убивать. «Танечка, вам не надо никого убивать. Для этого есть специально обученные люди», — как сказал на моих глазах известный московский продюсер разнервничавшейся секретарше, в сердцах бросившей о ком-то: «Так бы его и убила!» Но беда в том, что никто вокруг Патрика никогда — разве что под страхом смерти — не выйдет за рамки определенных социальным положением реакций. Корейцы в прачечной не откажутся стирать окровавленные простыни и не побегут в полицию: они просто отметят, что на отбеливание такого тонкого белья уйдет больше времени, чем надеется нервный клиент. Потаскушкам в night-club Патрик может спокойно сообщить, что «специализируется на пытках и убийствах», это ничуть не нарушит плавное течение беседы с известным прицелом на койку. Невеста — в фильме этого эпизода, слава богу, нет, и так тошнит, когда читаешь, — доест до конца кусок гигиенического мыла из мужского писуара, залитый клюквенным сиропом.

До сих пор был известен кинематографический жанр «яппи в опасности», или, как писал Сергей Добротворский, «яппи в Стране Чудес». Поглощенные амбициями работоголики, внешне такие суперзащищенные, но на самом деле беспомощные и трогательные, они теряли всю свою самоуверенность при первом же столкновении с внешним миром, отступающим от того, что чудилось им единственно возможной нормой. Как правило, они мужали, взрослели, раскрывались с лучшей стороны, покупали дитю мороженое, а бабе — цветы, а то и брались за обрез, восстанавливая попранную справедливость. Мир аплодировал бедным-бедным, добрым-добрым, таким несчастным в своей золотой

клетке яппи. Особенно хорошо шло в качестве терапевтического средства общение с дебилами, свободными художниками, больными СПИДом и городским дном, короче говоря, именно теми, кого Патрик Бейтмен с удовольствием нашинковал бы. «После работы» Мартина Скорсезе, «Что-то дикое» и «Филадельфия» Джонатана Демми, «Человек дождя» Барри Левинсона, «Игрок» Роберта Олтмена, «Фрэнтик» Романа Поланского, «Свободное падение» Джоэля Шумахера, «Фирма» Сидни Поллака, «Враг государства» Тони Скотта, «Основной инстинкт» Паула Верхувена. В какой-то степени — «Синий бархат» Дэвида Линча. В европейском изводе — «День восьмой» Жако Ван Дормаэля и «Последняя песнь Мифунэ» Краг-Якобсена. Публика не успела промокнуть набежавшие за полтора десятилетия этой сентиментальной свистопляски обильные слезы, как ей улыбнулся с экрана Патрик Бейтмен в замечательном исполнении Кристиана Бейла. Кто не спрятался, я не виноват. Яппи соскучился, с него хватит, он идет искать. Думали, что будет кино про яппи, а в реальности получилось похлеще, чем пресловутый «Генри. Портрет серийного убийцы» Джона Макнаутона.

Мэри Хэррон экранизировала «Американский психоз» буквалистски. Это утверждение может показаться сомнительным: пятьсот с лишним страниц густой прозы — и полтора часа экранного времени. Ритм текста создается безжалостными, бесстрастными повторами. Детальные — в каждой главе — описания, кто во что был одет; перечисления подарков, которые необходимо купить коллегам по «Пирс энд Пирс»; подробные характеристики каждого из заказанных «у Дорсиа» или в «Кактусе» блюд; рецепты стандартного завтрака или упражнений в гимнастическом зале; опись полки с парфюмерией в ванной комнате; страницы светской бесцветной болтовни по поводу Уитни Хьюстон или Genesis; аннотации телевизионных ток-шоу Пэтти Уинтерс, которые ни в коем случае нельзя пропустить; инструкции, каким истязаниям лучше подвергать прикованных к постели девушек, чтобы растянуть их агонию как можно дольше. Книга на удивление киногенична — Хэррон не надо тратить километры пленки на реконструкцию удушающей вещности бытия Патрика, за пределами которой его просто не существует. Она выбирает ключевой натюрморт, ключевую реплику, ключевую мизансцену. И благодаря ее дару выбирать зритель получает возможность ощутить безысходность судьбы.

> Живи еще хоть четверть века —
> Все будет так.
> Исхода нет.
> Умрешь — опять начнешь сначала.

В фильме все четко, определенно, без полутонов в прямом и переносном смысле слова: четкая светотень, свет только искусственный, белоснежные стены камеры пыток идеально отражают его. Сплошной евроремонт. Единственная эстетическая ассоциация, которая усложняет этот стерильный мир, — в сцене группового секса Патрика с двумя девушками. Любуясь на свои накачанные мускулы в зеркале, он напоминает одновременно и о нацистских атлетах, и о коллаже Ричарда Хэмильтона «Что делает наши современные интерьеры такими разнообразными, такими привлекательными?», официально признанном первым произведением поп-арта. Только хэмильтоновский культурист сменил огромный леденец на бензопилу.

Единственное, что изменяет режущей глаза отчетливости фильма, — более чем двусмысленный финал. Он неопределен в гораздо большей степени, чем финал книги, что, впрочем, понятно, если исходить из разной природы выразительных средств литературы и кинематографа. Наконец-то догадавшись, что с ним «что-то не так», Патрик одержим желанием исповедаться и наговаривает свои истерические признания на автоответчик своему адвокату. Тот же, встреченный в клубе, лишь поздравляет с удачным розыгрышем. Возможны несколько версий его странной глухоты. Или Патрику все привиделось, а убийства — материализация, как в «Трех историях» Киры Муратовой, знакомого всем нам «так бы его и убил». Или анонимность яппи как классового феномена настолько высока, что «отряд не заметил потери бойца», искромсанного Патриком. Или — финальная панорама по лицам «вице-президентов» дает все основания склониться именно к этой версии — каждый из них настолько монструозен, что

ночные забавы Патрика, по сравнению с их маниями, сущие пустяки. Какая из версий страшнее — выбирайте сами.

В чем можно упрекнуть фильм, так это в том, что он несколько запоздал. Пафос жестокой социальной сатиры — редкого в современном кинематографе и хотя бы поэтому драгоценного жанра — обращен против феномена, уже прописанного в истории. Где теперь эти «золотые мальчики»? Кто им целует пальцы? Впрочем, на рубеже тысячелетий с кинематографическим хронотопом творится что-то неладное. Временна́я дистанция между «сегодня» и «вчера», доступная ретроподходу, стремится к бесконечно малой величине. Только вчера та же Мэри Хэррон реконструировала бурные 60-е в «Я стреляла в Энди Уорхола». Конец десятилетия принес обвальную ностальгию по «пустым», презренным 70-м (как вариант — по музыке 70-х), безоговорочно отнесенным к области ретро: «Народ против Лэрри Флинта» и «Человек на Луне» Милоша Формана, «Ночи в стиле буги» Тома Пола Андерсона, «Джеки Браун» Квентина Тарантино, «Бархатный прииск» Тода Хейнса, «Большой Лебовски» братьев Коэн, «Лето Сэма» Спайка Ли. Конечно, «Американский психоз» — не ретро. По точному замечанию Михаила Брашинского, ретро исключает саму возможность сколько-нибудь критического подхода к материалу. Да и внешняя, вещная сторона быта с тех пор изменилась, но не слишком. Тем не менее это свертывание времени — единственное возможное оправдание Хэррон за «несвоевременность» фильма. Возможно, спустя год мы заслужим ретродраму о встрече 2000 года.

Призы Берлина-2000

«ЗОЛОТОЙ МЕДВЕДЬ»
«Магнолия» (США), режиссер *Пол Томас Андерсон*

«СЕРЕБРЯНЫЙ МЕДВЕДЬ»
«Дорога домой» (КНР), режиссер *Чжан Имоу*

«СЕРЕБРЯНЫЙ МЕДВЕДЬ» за лучшую режиссуру
«Человек на Луне» (США),
режиссер *Милош Форман*

«СЕРЕБРЯНЫЙ МЕДВЕДЬ» за лучшее исполнение женской роли
Бибиана Биглау, Надя Уль (ex acquo) — фильм
«Легенды Риты» (ФРГ),
режиссер *Фолькер Шлёндорф*

«СЕРЕБРЯНЫЙ МЕДВЕДЬ» за лучшее исполнение мужской роли
Дензел Вашингтон — фильм
«Ураган» (США),
режиссер *Норман Джюисон*

ПРИЗ ЖЮРИ
«Отель «Миллион долларов» (ФРГ — США),
режиссер *Вим Вендерс*

ПРИЗ ЖЮРИ ФИПРЕССИ
«Палата волшебниц» (Франция),
режиссер *Клод Миллер*

Р Е П Е Р Т У А Р

«Зависть богов»

ЕЛЕНА СТИШОВА

Про это

Если у тебя этот самый оргазм, зачем об этом на весь мир кричать?

Из фильма П.Тодоровского «Какая чудная игра»

Дело было в студенческом общежитии, и комендант постучал в стенку соседям — уж больно громко они занимались любовью. Нарушали общественный порядок. И разъяренный любовник тогда и открыл глаза коменданту. Брякнул этому козлу прямо в лицо про то, о чем тот слыхом не слыхивал, — про *оргазм*. Само словцо было стыдное и уж точно нецензурное в начале 50-х. Да и в 60-е с этим было сурово. В жизни и на экране. О чем и поведал нам Владимир Меньшов в своем хите всех советских времен «Москва слезам не верит». В ту великую эпоху ему и не снилось, что настанет час и он снимет кино о любви и о свойствах страсти на зависть если не богам — фильм называется «Зависть богов», — то самому себе.

Поцелуй под торшером, объятие и *зтм* — в сущности, это все, что мог себе позволить подцензурный художник в конце 70-х, когда снималась «Москва слезам не верит» (до смешного похожий план вы найдете и в «Странной женщине», снятой чуть раньше «Москвы...», в 1977 году). Да, собственно, в том-то и была «правда жизни». В память врезалась не картинка, но акцент кадров соблазнения, возникавший сам по себе — помимо режиссерской воли — как проекция наших общих страхов и фобий. Сексофобия занимала в этом ряду

«Зависть богов»

Автор сценария **М.Мареева, В.Меньшов**
Режиссер **В.Меньшов**
Оператор **В.Алисов**
Художник **В.Филиппов**
Композитор **В.Лебедев**
В ролях: **В.Алентова, А.Лобоцкий, Жерар Депардье, А.Феклистов, Л.Удовиченко, И.Скобцева, В.Давыдов и другие**
Киноконцерн «Мосфильм», киностудия «Жанр»
Россия
2000

почетное место. Интуиция подсказывала, что если режиссер стыдливо потушил свет в момент поцелуя, ничем хорошим такой поцелуй не кончится. И не было никаких сомнений в глубоком разочаровании Кати, уступившей смазливому ухажеру и возникшему желанию. Легко себе представить, какую любовь показал трепетной девушке партнер, столичная штучка с телевидения. Такую, чтобы возненавидеть секс на всю оставшуюся жизнь. В общем, обыкновенная история: Катерина стала матерью, не став женой. Словом, ни девка, ни баба. И ничего ей не светило. Что оставалось? Умерщвлять плоть, бросая могучее либидо на трудовые подвиги. Не зря старалась — дослужилась до директора химкомбината. И вот тут в ее жизни появился Он — Гоша. Как награда и искупление за годы, прожитые в отчаянности безлюбья, в унизительности случайных связей. И миллионы советских женщин, глядя на счастье Катерины, компенсировали хронический дефицит любви и человеческого к себе отношения. Катин триумф стал символическим триумфом всего половозрелого женского населения страны. И, заметьте, нет в «Москве...» ни эротики, ни секса — только постель расстелена. Но даже знаковое обозначение интимных отношений между мужчиной и женщиной прочитывалось публикой как толстый намек на *это*.

Инфантилизм коллективного восприятия, невозможность преодолеть подкорковые табу на изображение секса плюс прямые цензурные запреты — все это понуждало авторов придумывать способы адаптации любовных сюжетов. В числе таковых неизменно оказывались ироническое снижение, остранение, перенос зрительского внимания на комическое обыгрывание ситуации. Катерина с Гошей, заслышав ключ в двери, вскакивают, как школьники, и бросаются заметать следы прелюбодеяния. Чтобы взрослая дочь, не дай Бог, ничего не заметила. То же самое у Петра Тодоровского в драме «Анкор, еще анкор!». Травестируются, переводятся то в комический, то в трепетно-лирический, литературный регистр все любовные сцены.

Tempora mutantur. Времена меняются. И мы меняемся вместе с ними. Сломать внутренний механизм запрета в коллективной психике не так-то просто. Терять невинность на миру — не приведи Господи. Но, похоже, именно это и происходило однажды в зале Дома кинематографистов, где впервые показывали приснопамятную «Империю страсти» Нагисы Осимы. Вдруг зажегся свет, воцарилась невыносимая неловкость, и лишь чья-то спасительная шутка разрядила всеобщий конфуз. Зато нашумевшая картина Катрин Брейа «Романс» с участием Рокко Сиффреди — знаменитой порнозвезды мужского пола, — с подробным показом акта любви, уже не вызвала болезненной эмоции публичного стыда. Лично у меня фильм вообще не вызвал никаких эмоций, кроме профессионального любопытства.

Я уже было склонялась к выводу, что ожидаемый всплеск сексуальности на родном экране в основном сублимировался в агрессию и постсоветское кино прошло через этот искус без особых потрясений, оставив в памяти — по счету искусства — «Маленькую Веру» В.Пичула. Ну и приснопамятный эпизод из «ЧП районного масштаба» вполне в духе жесткого порно: комсомольский вожак врывается к даме сердца и грубо употребляет ее на кухне, не дав отойти от мясорубки. После чего режиссера Сергея Снежкина сильно зауважала публика, а питерская ментура особенно. Дарованная свобода породила русское порно — душевное и самобытное, как об этом авторитетно пишет М.Трофименков (см. «ИК», 2000, № 6).

На мой взгляд, однако, куда любопытней, что уже в перестроечном кино дискурсивно возникает тема потери невинности. И приносит ощущение неотвратимого акта взросления как болезненной инициации и даже вселенской катастрофы. Интереснейший материал для анализа — фильмы и сценарии Валерия Тодоровского, начиная с картины «Любовь» (1991). Двое молодых людей, герои картины, сексуально озабочены и только и говорят, что о сексе. А потом только и делают, что не вылезают из постели. Но и у них, заметьте, все происходит трогательно, по-детски, с остраняющим режиссерским юмором, как у героев Тодоровского-отца. Юный любовник, выскочивший голышом в кухню, прячется за спиной у тугоухой бабушки, заглянувшей сюда, чтобы пропустить рюмочку без свидетелей, — прелестная сцена. В «Подмосковных вечерах», современной версии «Леди Макбет», уже нет ни простодушия, ни обаятельного хулиганства пер-

вой картины. Она снята расчетливым профессионалом, который понимает, как это стильно и эротично — посадить обнаженную Ингеборгу Дапкунайте за пишмашинку спиной к камере. Да еще на резной венский стул. Не упустим, однако, суть: сыгранная Дапкунайте скромная инфантильная машинистка погубила себя и всех вокруг, потеряв невинность и вступив в мир страстей.

В «Стране глухих» Валерий Тодоровский стилистически еще более радикален. «Картинка» — европейского качества, сюжет — лабораторный, что тоже ложится в расхожие сценарные схемы западного кино, давно потерявшего интерес к эмпирической реальности. Прелесть «Страны глухих» — в нечаянных режиссерских проговорках. Героини-подружки, даром что завсегдатаи казино, что живут где придется и строят из себя опытных гетер, на самом деле существа чистые и непорочные. Решившись встать на путь древнейшей профессии, они признаются друг другу в девственности. В другой картине это была бы фальшь и перебор, но для Валерия Тодоровского невинность и ее потеря — вещи значимые и знаковые. И связаны даже не с полом, а с состоянием коллективной души homo soveticus.

Концептуальная бесполость соцреалистической доктрины совсем неоднозначна. Пресловутое ханжество советской культуры имеет глубокие исторические корни, оно побочный продукт того самого «стыда пола», о котором писал Бердяев. То есть прежде всего — черта национальной ментальности, сознательно оприходованная ленинско-сталинскими специалистами по зомбированию-оболваниванию масс. В конце концов, чеканную инструкцию «Умри, но не давай поцелуя без любви» придумал не Маяковский, который гениально обслуживал социальный заказ, а поэт конца XIX века Надсон.

Отсутствие секса на советском экране компенсировалось русским эросом — то есть душевностью-духовностью. А также гиперсоциальностью героев и особенно героинь — в век невинности именно у героинь происходил затяжной роман с Властью. И то был, как ни странно, полноценный кинематограф. (Временами — на мой вкус — изысканно эротичный. Разве не эротично, к примеру, «Зеркало» Тарковского в эпизодах с Маргаритой Тереховой?) «Искусство — это торжество пола», — изрекла однажды мудрая Нонна Мордюкова. А именно: не постельные сцены создают эротическое напряжение на экране. Дело не в изображении, а в эманации. У той же Катрин Брейа, где героиня упорно и нудно экспериментирует в постели, меняя партнеров, а Сиффреди демонстрирует свое мужское достоинство, эманации пола нет, хоть убей. И нет эротики.

Нет ее и в новой работе Меньшова. Несмотря на то что режиссер ставил именно на секс и эротику. Потому и начал свой фильм со ссылки на «Последнее танго в Париже». Не на бульварную, заметьте, «Эммануэль», а на высокую классику жанра.

Когда кинематографист такого класса и типа, как Владимир Меньшов — с его редкостным чутьем на социальный заказ и несомненной искренностью при этом, — берется за фильм, инспирированный проклятым шедевром Бертолуччи, и тайно помышляет дотянуться до него, это, на мой взгляд, настоящий переворот в сознании. Не только уважаемого режиссера, но и публики, полномочным представителем которой он себя ощущает. Согласитесь, тут есть о чем подумать.

Революционный (имею в виду революцию сексуальную) сюжет Бертолуччи произвел впечатление на В.Меньшова, видимо, еще в ту пору, когда о «Последнем танго» слагали легенды, счастливчики, кому удалось тайно посмотреть картину в заграничной командировке, рассказывали ее поэпизодно и всех волновал жгучий вопрос: а зачем сливочное масло?

Время действия «Зависти богов» — начало 80-х, теперь уже былинные годы застоя. Западный мир упивался сенсационными откровениями «Последнего танго», а у нас подобное держали за порнографию и по факту нелегального видеопросмотра могли дать срок — как за хранение антисоветской литературы.

Фильм начинается эпизодом такого тайного просмотра. Любовь, изображенная без утайки, без эвфемизмов, с трагическим надрывом, почти на грани безумия, шокирует героиню «Зависти богов» Соню (В.Алентова). Разумеется, Соня — продукт эпохи. Но не забудем все же, что премьера «Последнего танго» в 72-м вызвала громкий скандал и в Италии, итальянский официоз, подогреваемый общественным мнением, встал на уши, дело дошло до суда, который вы-

нес по поводу непристойной ленты специальное определение: она, мол, играет на самых низких инстинктах либидо. Так что в шоковой реакции героини на фильм Бертолуччи нет никакой специально педалируемой «совковости». Соня — дама бальзаковского возраста, добропорядочная жена и мать, за свою женскую жизнь ничего такого не переживала, в кино не видела, в книжках не читала. Похоже, у нее не было даже потаенных сексуальных фантазий. Короче — у Сони фригидность по советскому типу. Это когда сексуальность подавляется из поколения в поколение в процессе вытеснения и компрометации ценностей частной жизни и интимной сферы. Сонин муж, преуспевающий советский писатель (А.Феклистов), наутро после просмотра вслух переживает холодность жены: «Удивительно, как ты только Сашку родила!» С этой роковой реплики и начнется история запоздалой идентификации женщины.

С разрешения властей Соня принимает в своем доме француза, ветерана эскадрильи «Нормандия — Неман», — он то ли герой, то ли прототип героя очередного мужнина опуса. Бывшего летчика сопровождает французский журналист, аккредитованный в Москве. В эпизодической роли летчика снялся всеми узнаваемый, хотя и сильно погрузневший, Жерар Депардье. Зато актер Театра имени В.Маяковского А.Лобоцкий, сыгравший журналиста, — новое лицо на экране и рядом с Депардье и впрямь может сойти за настоящего француза. Именно он, журналист, буквально шалеет от Сониных прелестей и тут же бросается атаковать эту Бастилию.

Вере Алентовой в роли Сони приходится решать актерские задачи, нетривиальные даже для актрисы с таким опытом, как у нее. Сыграть женщину значительно моложе самой себя ей удается легко, благодаря в основном природе-матушке. Смолоду она бралась за возрастные роли в телеспектаклях, смело старилась, чтобы к финалу преобразиться в молодую и красивую, играла на этом контрасте, могла себе это позволить. И в «Зависти богов» Алентова не забывает про счастливую полярность своей психофизики, но в ином повороте. Актриса использует на всю катушку свое непобедимо девичье, временами пуская в ход хорошо ей удающийся обертон — жесткость преуспевающей советской функционерки.

Эпизоды, где героиня наедине сама с собой сопротивляется наваждению чувства, хотя уже ясно, что твердыня готова пасть и французу главное — не прекращать атаку, еще одно-другое усилие, и победа будет за ним, актриса проводит психологически убедительно и не без тонкой самоиронии. Обыгрывая житейские и бытовые запреты, укорененные в нашей ментальности. Как-то: стыд перед взрослым сыном (запрезирает), страх перед соседями (донесут), ужас перед свекровью (боже, что она подумает!), трепет перед родителями (ох, не поймут ее отец с матерью). И — поверх всего — борения с собой, переживание собственного состояния как позорной слабости и падения.

Сегодняшнему поколению трудно понять, что означала в те годы «связь с иностранцем», особенно если ты работаешь в режимном учреждении — например, на телевидении, да еще на центральном, как героиня фильма. Но все вопросы и возможные недоумения снимает введенный в мелодраматический сюжет глобальный политический скандал 83-го года: гибель южнокорейского пассажирского «Боинга», нарушившего российское воздушное пространство и расстрелянного войсками ПВО по подозрению в шпионаже. Этот жуткий инцидент развернут в фильме в несколько грозных эпизодов (смонтированных, очевидно, на компьютере). Когда потерявший управлений лайнер теряет равновесие и, задрав обломок крыла, падает вниз, ты понимаешь, что интригующая и расслабляющая love story на глазах превращается в тоталитарный роман с привкусом политического триллера, а в историю Сониного грехопадения въезжает сверхсюжет — о «зависти богов». В переводе с русского на русский — о том, что Власть беспощадно карает всякого, кто поступает поперек, и сопротивляться этому бесполезно. Гибель самолета влечет за собой осложнение международных отношений, ужесточение холодной войны, жертвой которой окажется влюбленная героиня, уже все пережившая в своей жизни.

Базовый комплекс советского человека — покорность Власти как мистической силе — сполна отыгран в картине. Просто любовная история, просто любовники — нет, не тот замес, не то впечатление. Нужна «глобалка», нужна над-

персональная воля, ее роковое вмешательство — только тогда адюльтер станет полноценным сюжетом. Советский нарратив бессмертен: Власть с большой буквы все еще контролирует и фиксирует творческую волю художников. Забавно: третий в любовном треугольнике — вовсе не Сонин муж и не законная жена ее возлюбленного, а чудовище по имени Советская Власть. С женой героя все обошлось где-то за кадром, он сообщил Соне, что начал бракоразводный процесс. С мужем Соня решила вопрос быстро и почти безболезненно. Он было пустил в ход руки, но скорей по инерции, для порядка, препятствий же чинить не стал, хотя еще как мог. Соня тут же бросилась вить новое гнездо. И если б не «империя зла», потопившая южнокорейский самолет, а с ним и любовную лодку героев... Если б не это, не высылка героя в двадцать четыре часа как персоны non grata (он опубликовал резкую антисоветскую статью во Франции), то фильм бы просто не состоялся. Ибо истинным смыслом «Зависти богов» является вовсе не любовь, а ее невозможность.

Героиня, зрелая женщина за сорок, впервые познала сексуальную сторону любви и потеряла голову. Факт, в общем-то, прискорбный, даже клинический. Если по жизни — такое уместнее скрывать, чем делать достоянием широкой общественности. При переводе же его на язык искусства не грех вспомнить прецеденты: к примеру, бунинский «Солнечный удар», «Анну Каренину» и совсем близкую по времени «Варшавскую мелодию» Л.Зорина — театральный шлягер эпохи застоя. Где семейное счастье с иностранкой польской национальности тоже отменялось строгой тетенькой Софьей Власьевной. Кстати, то, что героиню «Зависти богов» зовут Соня, Софья, — явный прокол. В картине предлагается воспринимать Соню в контексте героинь Достоевского и Чехова. Тем не менее лучше, если в фильме о карательной сущности советской власти имя героини не ассоциируется с ее (власти) псевдонимами.

Из обозначенных выше литературных кодов авторы предпочли «Анну Каренину». Возможно, из-за того, что грозный эпиграф «Мне отмщение, и аз воздам» очень подходит картине, где, в сущности, ставится знак равенства между волей советской власти и волей богов — небожителей. Реминисценции толстовского романа возникают дважды — в финале, в эпизоде попытки самоубийства Соня оказывается на рельсах. Здесь ее находят бабы-стрелочницы в оранжевых жилетах и уводят к себе в будку. Но еще до всех драматических осложнений в Сонином доме появляется ее обеспокоенная мать (И.Скобцева в характерной роли замечательна). Исключительно, чтобы предупредить дочь о возможных последствиях ее легкомыслия. И ни с того ни с сего рассказывает притчу. Про то, как нестандартно оценила легендарный мхатовский спектакль с Аллой Тарасовой одна ее знакомая. В том духе, что барынька, то есть Анна Каренина, с жиру бесится, в то время как у нее муж прекрасный и сын замечательный. Сонин муж оценил тещин юмор, а Соня поняла, откуда ветер дует — закадычная подруга проболталась.

Классический дискурс, однако, погоды в фильме не делает. «Зависть богов» не становится экзистенциальной драмой, оттого что потерпевшая крах героиня хочет броситься под поезд. Продуктивнее и современнее режиссерская попытка идти в сторону политического триллера с «обнаженкой» на пленэре.

Одна из ключевых сцен фильма — народная: влюбленные попадают в подмосковный пригород и окунаются в местный быт. Простой, но душевный. С самогонкой, накрытым столом и готовностью поделиться последним, включая домашнее снадобье от простуды. Здесь аукнулся все еще интригующий мотив намазывания маслом частей женского тела из «Последнего танго». Французский любовник долго и с удовольствием растирает мазью простудившуюся Соню. Медицинская процедура превращается в эротическую. Но *не до конца*. Пожалуй, это бессознательный алгоритм «Зависти богов» — незавершенка. Да, есть решимость выйти из собственных берегов, сделать вещь оглушительно смелую, рассказать о том, о чем еще никто не рассказывал, быть откровенным *до конца*. Но! Невозможность следовать выбранному пути до конца не дает Владимиру Меньшову повторить радикальный жест Бернардо Бертолуччи. Меньшову мешает традиция, он ею закодирован. И если его новая картина дает какой-то важный урок, то он — для меня по крайней мере — в том, что поменять внедренный в подкорку культурный код невозможно. Да и нужно ли? Вот в чем вопрос.

Д.БЫКОВ

Пятерка гнедых, или Грезы на кладбище

«Старые клячи» получили Гран-при фестиваля «Виват, Россия!» и, казалось бы, вписываются в его концепцию, то есть проходят по разряду «простые радости электората». На первый взгляд картина эта действительно имеет некоторое сходство с «Ворошиловским стрелком» да еще содержит откровенную апологию армии. По убеждению непримиримых критиков, все это свидетельствует о нарастающей деградации Рязанова. На мой взгляд, перед нами явление куда более сложное и, может быть, первая настоящая удача любимого режиссера советской интеллигенции со времен неудавшегося «Гаража». Речь идет о точности социального диагноза, а по этой части у Эльдара Александровича конкурентов мало.

Перед нами экзерсис в жанре осознанного маразма, настолько отрефлексированного и педалированного, что рассматривать «Кляч» как авторскую исповедь решительно невозможно. Рязанов ставит диагноз, в том числе и своей любимой «прослойке». Не зря он сам сыграл судью, и во взгляде, которым он провожает своих героинь — «кляч», читается отнюдь не только нежность. Это взгляд горький, и фильм горький — на грани самоотрицания. Людмила Гурченко в нем не зря проституирует собственный имидж, вечная уязвленность Лии Ахеджаковой не зря оборачивается агрессией. Это куда более жесткое кино, чем «Небеса обетованные» с их идиллической свалкой. Да, это очередная рязановская автоэпитафия, но звучит она уже не ностальгически — в ней появились обертоны приговора. Отсюда же и обилие автоцитат, переосмысленных опять-таки пародийно.

Мы разучились смотреть кино так, как умели это в 70-х, — считывая подтексты, улавливая намеки. Вот почему нашлось так много охотников ругать «Старых кляч».

«Старые клячи»
Авторы сценария **В.Моисеенко, Ю.Федоров, Э.Рязанов**
Режиссер **Э.Рязанов**
Операторы **Л.Ахвледиани, Г.Беленький**
Художники **А.Борисов, Л.Свинцицкий**
Композитор **А.Петров**
Звукооператоры **Е.Попова, К.Бершачевский, В.Карасев**
В ролях: **Л.Гурченко, Л.Ахеджакова, С.Крючкова, И.Купченко, Н.Фоменко, В.Гафт, Р.Карцев, М.Евдокимов и другие**
Кинокомпания «Кино-Мост» при участии киностудии «Луч»
Россия
2000

Рязанов — при всех его действительных и мнимых недостатках — поразительно точно чувствует время и сохраняет его, как сказочный коллекционер запахов. Проходит эпо́ха, которую он выразил и сфокусировал, и мы, тоскуя по прошлому, начинаем задним числом любить фильм, где оно до сих пор живо. Ясно помню свое разочарование почти от каждого фильма Рязанова — и нараставшее задним числом восхищение. Ну кто бы в 1975 году назвал «Иронию судьбы» классикой нашего кино? Кто всерьез счел «Бедного гусара» диссидентским произведением? Кто не морщился в сентиментальнейших сценах «Вокзала для двоих»? А вот поди ж ты: наши иллюзии и пристрастия, заблуждения и надежды только у Рязанова и сохранились. Он «типичный представитель», сейсмически точный хроникер. Так что придет время и для «Кляч».

Общим местом стало утверждать, что каждый новый фильм Рязанова слабее предыдущего. Да, «Ирония судьбы», но разве сравнится Мягков со Смоктуновским — Деточкиным! Да, «Служебный роман», но ведь это не более чем перепев «Иронии»... Да, «Гараж», но какие добрые фильмы были раньше! «Жестокий романс» — что его понесло в прошлый век, снимал бы про современность! И уж на что слабы были «Дуралеи», но «Старые клячи» — это ваще!

Рязанов привычно отшучивается: критика у нас палит только по движущимся мишеням. На самом деле он относится к отрицательным мнениям очень болезненно, как всякий серьезный художник. И если он читает эту статью, на что я от души надеюсь, мне хочется сразу поздравить его с удачей.

«Небеса обетованные» были только эскизом, подступом к нынешней картине, которую он, по собственному признанию, снимал как последнюю. Потому в «Старых клячах» сведены воедино мотивы его лучших работ. Тут и универсальная плавающая машина из «Итальянцев в России» (помните — «Осторожно, рыбку задавишь»?!). И таскание Лии Ахеджаковой за шкирку (хотя, кажется, у Рязанова не было случая, чтобы Ахеджакову кто-нибудь откуда-нибудь не вышвыривал: еще в «Иронии судьбы» Мягков выпроваживает их с Талызиной, здесь, кстати, Талызина тоже мелькнула, она теперь уборщица в офисе). Здесь же и лицемер-ворюга, обвиняющий в суде благородного жулика («Берегись автомобиля»). И множество отсылок к «Старикам-разбойникам». И военачальник Гафт из «Небес обетованных», куда он в свою очередь перекочевал из «Бедного гусара».

Тем не менее «Клячи» — принципиально новое кино, уникальный случай: режиссер, никогда не числившийся в эстетах, сумел-таки нащупать небывалый жанр и осуществить прорыв, по которому так тоскует весь современный кинематограф. Мы упорно спрашиваем себя: почему наши режиссеры, пытаясь воспроизвести на экране действительность, постоянно выдают вместо нее газетные и кухонные штампы? Жизни не получается — то ли потому, что они ее не знают, то ли потому, что ее нет. Жизнь — это все-таки движение, вектор, какой-никакой смысл. Когда страна десять лет топчется на месте, не в силах определиться, отказавшись от морали и разрешая себе все больше и больше, наиболее адекватным отражением ее существования становятся какие-нибудь «Менты».

Но Рязанов — случай в нашей режиссуре необычный, своего рода чемпион по превращению слабости в силу, минусов в плюсы. Снимая сентиментальные мелодрамы, он пережимает изо всех сил — и выходят прелестные трагикомедии. В «Клячах» он принципиально отказался от логики, смысла, жизнеподобия — и снял роскошную комедию абсурда, фарс о советском сознании, с которым он всю жизнь имел дело и которое знает как никто другой.

Фильмы Рязанова вообще становятся все плакатнее, все меньше походят на реализм, и это вполне естественно, ибо к гротеску он тяготел с юности. Первый его опыт в этом роде — «Человек ниоткуда» — был совершенно справедливо разруган, поскольку, невзирая на отличные работы С.Юрского и Ю.Яковлева, отличался истинно шестидесятнической, и даже еще пятидесятнической, лобовой прямотой. Однако интенция была заявлена: Рязанову интересен гротеск, обобщение на грани плаката, пережим на грани абсурда. И чем абсурднее реальность, тем бредовее и фантастичнее становится рязановское кино. «Клячи» — уже в чистом виде сон, коллективная греза, экранизированная иллюзия. С первого кадра ясно, что все, о чем рассказывает автор, происходит в некоем условном пространстве.

Все жизнеподобие заканчивается в первом эпизоде. Но Рязанов работает тонко и никак не обозначает этот переход из реальности в сказку. Три старые подруги узнают, что четвертая очутилась на кладбище. То есть умерла, надо полагать. Они ищут свежую могилу. И находят — еще безымянную, без памятника и даже без креста. Здесь и начинается сказка. Подругам страшно хочется, чтобы Любочка была жива. И она тут же оживает — возникает из сторожки с воплем: «На кладбище после шести часов находиться запрещено!» Как всегда во сне, срабатывает абсурдное, но вроде бы логическое объяснение случившегося: ее выселили из квартиры (естественно, в Доме на набережной — какой еще символ роскоши гнездится в советском подсознании?). И теперь она живет на кладбище, как раньше любимые рязановские герои жили на свалке.

А кто ее выселил? Сон и тут подбрасывает объяснение: ну, конечно, «новые русские». Они ей выписали чек (фальшивый, разумеется), а взамен квартиры подсунули вот эту каморку. Соседи, мол, тихие, вам понравится... И действительно тихие — покойнички. Дальше начинается коллективная греза об отмщении, и Рязанов реализует эту грезу в строгом соответствии с представлениями советских служащих о том, как они разделались бы с «новыми русскими», будь на то их воля.

Рязанов мстит наотмашь, за все. Мстит не от имени пролетариев, гегемонов, люмпенов, от которых сам немало натерпелся вместе со своими героями. Он воздает нуворишам от имени тихой, средней интеллигенции, которая и была единственно ценным продуктом советской власти. Он снимает о тех, для тех и за тех, кто питался кефиром, но читал хорошие книжки. Учителя, врачи, научные сотрудники, бухгалтеры, совслужащие, тихие и язвительные персонажи — вот его герои и адресаты, и их мечтами о мести (никогда не могущими осуществиться в силу врожденной порядочности) полон фильм. Да, конечно, это сон! Здесь все «как не бывает». Рязанов впервые в жизни работает с коллективным подсознанием, вытаскивает на экран наши потаенные комплексы. Наталья Сиривля в своей рецензии на фильм всерьез ужасается аморальности этой грезы, но, во-первых, мечтать никто не запретил, а во-вторых — кто утверждал, что в подсознании советского человека цветут сады и поют птицы? Нет, там крутятся зубчатые колеса! Рязанов снимает про то, что есть: кто не мечтает облить дерьмом машину «нового русского». Господи, как мы на наших малолитражках мучаемся, лавируя между иномарками! Появляется здесь и обязательный символ «совка» — советская техника, вечно барахлящая, но непробиваемо надежная. Отец одной из героинь сконструировал для Сталина универсальную машину, которая позволила бы ему при случае сбежать из осажденной Москвы. Эта машина плавает, в том числе и под водой, а когда необходимо — катит по рельсам. Подозреваю, что только скудость бюджета помешала Рязанову сделать ее летающей. В общем, символ этот при всей своей банальности в картине уместен: что у нас осталось крепкого, кроме уродливой архитектуры, громоздкой техники и коммунистической морали? Все, что созидалось на закате империи и после ее распада, все, от хрущоб до кумиров масс, осыпалось и рухнуло. А сталинские приемники и принципы работают до сих пор. Это была последняя стилистически цельная российская эпоха, и Рязанов говорит ей последнее «прости» с презрением, но и любованием. Что ни говорите, а столь презираемый прорабами перестройки советский человек в экстремальных ситуациях зачастую вел себя лучше любого «быка». Он, конечно, мерзок временами, этот «совок», и кругозор его узок, и по части терпимости к чужому мнению он не ахти... Но Рязанов ведь снимает про лучшее, что было в этом человеке, почему он и делает героями своей картины именно женщин.

А сцена в казино? Этот постсоветский сон о баснословном выигрыше? И, как и подобает сновидению, сама абсурдность ситуации становится залогом ее достоверности: выигрыш не может пять раз подряд выпадать на одну цифру. Но выпадает. Если так поперло, героине бы и дальше ставить на ту же цифру, но она ставит на другую и выигрывает снова. Натуральная, почти кафкианская иррациональность. Но вот смешное переходит в грозное. Ясно, что будут стрелять, — и стреляют. В общем, сон снится человеку с плохим вкусом и затаенной завистью ко всем, но снимает этот сон режиссер, давно победивший подобные

комплексы. Он не может не любить своего зрителя и именно потому знает, что тому снятся сегодня — как бы это сказать? — не самые гуманные сны.

И еще. Что Рязанов угадал чрезвычайно точно — это снова народившуюся любовь народа к своей несчастной, нищей, поруганной армии. Картина-то делалась до второй чеченской, до того как Путин стал заигрывать с силовиками и ставить на них! То был момент, когда армия перестала восприниматься как символ мирового зла, как мясорубка, перемалывающая сыновей и калечащая мужей. Во времена всеобщего национального унижения на «солдатиков» стали смотреть так же, как смотрели на отступающую Красную Армию жители оставляемых ею русских городов летом и осенью 41-го.

Именно с солдатиками, кстати, связан самый сильный эпизод рязановской картины — в Театре эстрады. После череды совершенно сновидческих, невероятных приключений героини — уже без всяких мотивировок и объяснений — оказываются на сцене упомянутого театра, где дают концерт. Зал пуст: неудачливый импресарио (Р.Карцев) не успел распространить билеты. Естественно, бодрый вояка (В.Гафт) дает команду по телефону, и зал заполняют солдаты. Армия, в полном боевом порядке оккупирующая зал под звуки «Тум-балалайки», — один из тех прелестных контрастов, за которые мы так любим Рязанова: вроде игры на баяне среди снегов в финале «Вокзала», или летающего паровоза в финале же «Небес обетованных», или очереди на тот свет в «Забытой мелодии». На таких скрещениях и делается хорошая трагикомедия.

Увы, это едва ли не единственная сцена, где есть изобразительная мощь — то есть кинематограф. Никогда еще не было у Рязанова такой неизобретательной погони, таких непроработанных гэгов, такой никакой Москвы. Снимай эту картину П.Лебешев, она много выиграла бы. Да и А.Петров, постоянный соавтор рязановских удач, мог бы для итоговой картины своего друга сочинить хотя бы пару запоминающихся мелодий, тем более что возможностей для этого хоть отбавляй — тут тебе и армейский марш, и куплеты героинь на эстраде, и финальный зонг на суде... Если уж Гурченко в железной клетке показала акробатический этюд, грех было остальным не отработать это кино на пределе своих возможностей.

Но уж кто постарался соответствовать — это Н.Фоменко. Он еще раз доказал, что Фоменко-шоумен в подметки не годится Фоменко-актеру. После жирного и наглого циника Пичема в «Трехгрошовой опере» он сыграл совсем другого нувориша — утонченную сволочь, почти эстета, очкастого обаяшку, словно соскочившего со страниц глянцевого бизнес-журнала. В гротескной картине Рязанова этот персонаж — самый достоверный, ежели шаржированный, то самую малость.

Как бы то ни было, при всех своих удачах и неудачах новый фильм Эльдара Рязанова для нашего кино принципиален. Впервые вместо несостоятельных попыток «отражать жизнь» нам предложен демонстративный, вызывающий абсурд на грани маразма — коллективное сновидение о застарелых комплексах. Это путь трудный, требующий вкуса и такта, но спасительный в свихнувшиеся времена. Рязанов и его героини еще раз доказали своей стране, что никакие они не «старые клячи» — скорее они гнедые из старого романса, те самые, что были рысаками и многих нынешних фаворитов еще обставят на последнем круге.

НИНА ЦЫРКУН

Под сенью девочек в цвету

КИНОКАВР

«Самоубийство девственниц»
(«Девственницы-самоубийцы», The Virgin Suicides)
По роману Джеффри Эйджинидеса
Автор сценария и режиссер София Коппола
Оператор Эдуардо Синада
Композитор Брайан Рейтцел
В ролях: Джеймс Вудс, Кэтлин Тёрнер, Кирстен Данст, Джон Хэртнет, Денни Де Вито
American Zoetrope, United Artists Films
США
2000

Убойное название: «Самоубийство девственниц» побегут смотреть все как один. Женщины — поглядеть мелодраму, мужчины — поглядеть на девственниц. Те, кого не проймет название, не откажут себе в удовольствии насладиться зрелищем того, как природа отдыхает на дочке гения — Софии Коппола. Природа, однако, вопреки ожиданиям совсем не отдыхает. После того как семь лет назад критики втоптали в грязь ее актерский дебют в третьем «Крестном отце», София перестала сниматься и стала снимать — занялась фотографией. Хорошее дело для режиссера. Может быть, она оказалась бы еще лучшим оператором. Но от добра добра не ищут. Режиссерский дебют получился удачным, хотя, конечно, недоброжелатели тоже нашлись, а то как же.

Наверное, папины гены оказались в Софии сильнее генов тети Талии (Шир) или двоюродного братца Николаса (Кейджа).

Почти все время, прошедшее со времени ее экранного дебюта, София размышляла над романом Джеффри Эйджинидеса и потихоньку писала по нему сценарий, даже не заручившись авторскими правами. Компания American Zoetrope, разумеется, сделала ей этот скромный подарок — купила права на экранизацию — и не просчиталась: весной 2000 года папу Фрэнсиса поздравляли с удачным режиссерским дебютом дочери — фильм сочли одним из самых интересных явлений кинополугодия.

София заранее запаслась лопией для путешествия по бурному морю режиссуры — заручилась экспертными оценками романа, чтобы ее не смогли потом обвинить в пропаганде или смаковании подросткового суицида. Политкорректоры могут отдыхать, тут все аккуратно. Вообще весь фильм очень аккуратен, сочинение на оценку «хорошо». Для оценки «от-

лично» ему не хватает дерзости — травмированная критиками София старательно дула на воду, и кино получилось гладенькое, чистенькое и изящное. Главное, обошлось без истерики, вполне вероятной при таком сюжете, да еще помноженном на авторскую женскую психологию. У автора, однако, достало вкуса, чтобы не показать ни одно самоубийство «в натуре», ни одного мертвого тела — так только, чьи-то неподвижные ноги в кадре, одна пара сверху свисает, другая на полу, «обрезанная» дверным проемом. Известная отрешенность, отделенность от событий плюс юмор послужили «Девственницам» на пользу.

Юмор София проявила прежде всего в кастинге — мало того что она определила на роль миссис Лисбон «мамочку-убийцу» Кэтлин Тёрнер, в пару ей она назначила обычно крутого и часто плохого парня Джеймса Вудса на должность мягкотелого затюканного мистера Лисбона, учителя математики. Еще смешнее Дэнни Де Вито в роли психоаналитика.

«Девственниц» можно причислить к тому своеобразному жанру американской комедии, который обозначился «Американской красотой». Тем более что София Коппола начинает свою картину практически цитатой из пролога к фильму Сэма Мендеса: такая же панорама сабурбии и почти дословное предуведомление о том, что случится: «Первой ушла Сесилия». И дальше — один большой флэшбэк.

Смех, конечно, лучше, чем истерика. Мы из названия знали, что все пять героинь покончат с собой, можно сказать, отпереживались заранее, чего зря нагнетать? Тем более что сами девочки относятся к смерти вполне хладнокровно. Когда со второй попытки первой ушла Сесилия, они, согласно комментарию закадрового рассказчика, продолжали посещать школу как ни в чем не бывало. Сестры — это вам не зрители, им вообще-то следовало бы проявить больше волнения. Так что, вероятно, в роду Лисбонов было некое легкое фамильное психическое расстройство. И тогда размышления насчет пресловутого подросткового суицида излишни. Тем более что в отрочестве смерть не трагедия. Легко отказаться от жизни, которой еще почти не успел попробовать. За жизнь цепляются старики.

Совсем другое, совсем другие выходят в фильме на первый план. Не девочки Лисбон, а их мальчики.

Мальчики, в отличие от автора сценария и режиссера, девочек очень жалели и даже любили. Они не могли относиться к ним отстраненно: девочки вызывали у них нестерпимое вожделение. Девочки поощряли повышенное к себе внимание. Когда в гости к одной из них пришел одноклассник, она кокетливо поводила голым плечиком — мать велела накинуть свитер; тогда она стала двигать босой ступней по столешнице — мать велела убрать ногу со стола. Разве не каждая родительница поступила бы так на ее месте? Никакой религиозный аскетизм тут не замешан, хоть Кэтлин Тёрнер все 96 минут экранного времени не снимает с шеи крестик. От такого прыгают в окно только психи. На беседе с Сесилией, после того как она в первый раз вскрыла вены, психоаналитик говорит, что, мол, ты даже не знаешь, что такое настоящие жизненные тяготы, на что она отвечает: «Вы, очевидно, никогда не были тринадцатилетней девочкой». И кидается в окно, когда у них гостит мальчик. Стало быть, ни суровая мать, ни затворничество тут ни при чем. Просто возраст пришел.

Помимо декоративных планов девочек в прерафаэлитовских позах, прическах и одеждах, по фильму разбросаны их художественные фотографии, скорее всего сделанные рукой профессионального фотографа Софии Коппола. Сразу видно — девочки слишком хороши для этой жизни, долго не протянут.

Девочки были ангелоподобны, златоволосы и укутаны в длинные одеяния — мама сама подбирала им туалеты для школьного бала на сейлах (по два доллара за штуку — по ностальгическим ценам 70-х). Девочек окутывала также атмосфера тайны. Особенно хороша была та, которую звали Лакс (ее имя писалось как латинское «люкс», то есть «свет») и которую играет выросшая маленькая вампирша из «Интервью с вампиром» Кирстен Данст. Лакс, возможно, оставалась не единственной в классе девственницей — действие, не лишне повторить, происходило в 70-е, — но именно на нее запал классный центровой Трип Фонтейн (Джон Хартнет) — не из спортивного интереса, как в подростковых «Жестоких намерениях», а по естественному влечению.

Отрочество мальчиков — вещь куда более мучительная, чем девичье. В отличие от девочек, им нужно что-то делать со своей сексуальностью, и девочка в процессе этого «делания» превращается из идеального объекта мечты в инструмент, которым мальчики еще не научились пользоваться. Первый сексуальный опыт, как правило, травмирует. Трипу очень нравилась Лакс. Но поутру они проснулись посреди футбольного поля, которое накануне топтали десятки ног. И все предстало в другом свете. Лакс-Свет померкла в глазах Трипа. Он отвез ее домой, дверь открыли возмущенные родители, а кавалер быстренько развернул машину и поехал прочь.

Вопрос «а если это любовь?» в этой ситуации не встает.

Никто девочкам Лисбон публично не давал пощечин, не бросал в лицо оскорбительные слова. Девочек закрыли на замок, они разговаривали со своими приятелями по телефону, ставили им любимые пластинки, а потом взяли и коллективно самоубились разными способами. Мистер и миссис Лисбон перенесли это стойко. В сущности, причина самоубийства осталась загадкой. Не такие уж строгие родители были у девочек Лисбон. Во всяком случае, по нашим меркам.

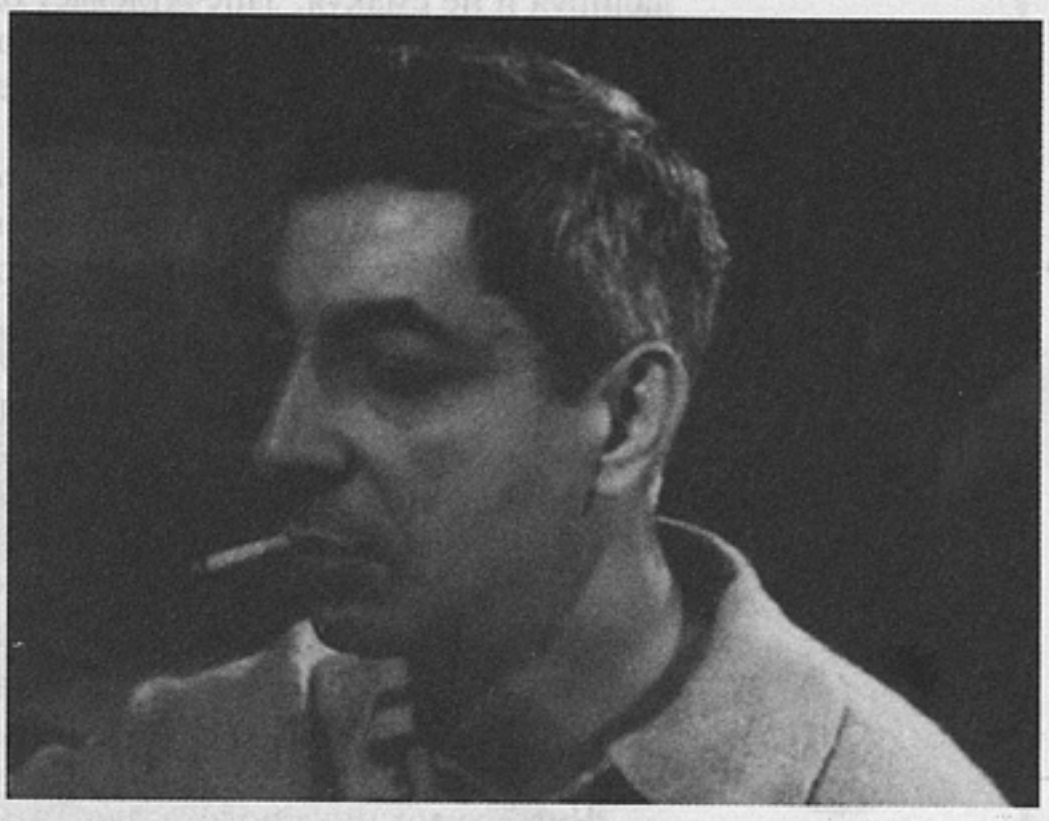
Когда кавалеры приезжают в дом Лисбонов, чтобы проводить девочек на школьный бал, и они выходят в холл в одинаковых балахонах, София Коппола озорно фиксирует камеру на уровне трусиков Лакс, камера словно рентгеном просвечивает платье, и мы, зрители, видим, что на трусиках выведено: «Трип». Девочки вожделеют тайно, девочки дразнят, а потом всерьез кончают жизнь самоубийством. Мальчики тяготятся своим желанием, бесконечно обсуждают проблемы с приятелями, потеют и запинаются, а потом успокаиваются и живут дальше. София Коппола наверняка воспитывалась на «Американских граффити», она цитирует эпизод в машине, когда озабоченные ребята, неловкие в своих выходных костюмах, готовятся идти ва-банк. София сочувствует мальчикам, она делает их главными героями фильма, в название которого выведено слово virgin, в английском одинаково применимое к обоим полам. София хорошо знает, что они делали прошлым летом, — они убивали свою невинность.

Камера подолгу держит один и тот же фронтальный план типового дома Лисбонов. Зеленые листья вдруг желтеют, опадают и с жестяным скрежетом покрывают землю. Лето механически сменяется осенью. Были девочки — и нету. Пропали непонятно и таинственно, как такие же ангелоподобные их сверстницы в «Пикнике у Висячей скалы», чья дымчатая элегичность явно позаимствована синемаграфией «Девственниц». Те и другие ушли, лишь прикоснувшись к «настоящим тяготам жизни». София Коппола не хотела пропагандировать подростковый суицид. Но отроческий идеализм неотделим от него, вот беда.

Фильм, однако, получил категорию «R» — подростки его увидят только в сопровождении родителей, которые им все правильно объяснят.

ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ

След души



Lacrimoza сложилась, произошла, а скорее — излилась.

Фильм Татьяны Скабард органичен и естествен. Он избавлен от тех сломов, синкоп, порой болезненных акцентов, которые не редки в последних работах Татьяны. Тут нечему удивляться: какая жизнь, такое и кино. А жизнь у режиссера Скабард не простая.

Тем более важно, как услышана Жизнь в Lacrimoza. Ловлю себя на неточности: ведь тут услышана Смерть. Вряд ли бы фильм родился, не случись непоправимое. Название не обманывает: перед нами Реквием. Реквием по Микаэлу Таривердиеву.

И все-таки он — о жизни. Автор как бы оставляет главное трагическое событие за пределами повествования, выносит эпизод похорон в самое начало, в предтитровое пространство. Да, человека не стало... горечь в словах Олега Янковского — «что же вы с нами делаете?» — словно исчерпывает тему смерти. К этому невозможно привыкнуть, и все-таки к этому, увы, привыкают.

Скабард предпочитает говорить по слову поэта — «как живой с живыми». В этом, в отсутствии поминальных стенаний и славословий по адресу ушедшего, — ключ фильма, его неповторимое звучание.

Короткая картина оставляет ощущение повествования неторопливого, цельного, так пластичны и неспешны его ритмы, почти неощутимы переходы между эпизодами.

Столкнувшись с тем, что всеми любимого Микаэла Таривердиева при жизни снимали отнюдь не часто, режиссер выбрала иной путь: она пытается проявить приметы личности своего героя в его творениях. Конечно же, в музыке, но в музыке, сочетаемой с изображением. Точнее сказать, слиянной, как это всегда бывало в лучших фильмах Таривердиева.

Так складывается режиссерское решение. Говорить о Таривердиеве

Lacrimoza

Автор сценария и режиссер **Т.Скабард**

Оператор **И.Уральская**

Звукооператор **Д.Конюшенко**

Киностудия «Риск»

Россия

1999

не впрямую, а вернее, не только впрямую, но и опосредованно. Ведь душу легче опознать не в разговоре ее «хозяина» с телерепортером и не в традиционных съемках с пером в руках («Он творит!»). И даже, как ни странно, не в том, как Микаэл Леонович сам исполняет свои пьесы или песни (блестяще!). Душа опознается в этих вот пронизанных светом и музыкой кадрах из фильмов: в них она рассвобождается, созидает.

Татьяна Скабард вместе с отличным оператором Ириной Уральской тонко и мастеровито снимает дом композитора. Не переступая грани вкуса, не педалируя и не смакуя, запечатлевает одиночество его любимой... Здесь многое найдено и выверено: скупость монтажа, сдержанность композиции, точный выбор звучащих за кадром стихов Цветаевой и музыки Таривердиева («О, одиночество, как твой характер крут...»). И все же сердце фильма — не в этих кадрах. Режиссер отбирает из «отснятого Таривердиева» самое скупое, дельное, скажем так — «не лирическое»... Но и тут всего лишь как бы фрагмент существования личности на экране, скорее информационная, биографическая ткань.

А главное — именно в кадрах фильмов. И прежде всего тех, где Микаэл Таривердиев вместе с Михаилом Каликом. Два абсолютно понимающих друг друга человека словно «на пару» шутят, дурачатся, празднуют юность и, печалясь, прощаются с ней. Выбор фильмов «Человек идет за солнцем» и «До свидания, мальчики!» режиссера Калика — и это из сотни с лишним фильмов с музыкой Таривердиева! — безошибочен. Именно в этих лентах (почти дебютах!) переливается через край, играет, пенится радость бытия... Здесь явлено светлое и чистое ощущение мира, свойственное композитору, его любовь к красоте природы, красоте женщины, его порывистость, ироничность, его неиссякаемая энергия.

Чутье художника подсказало Татьяне Скабард, что реквием по этому Мастеру может быть только таким — просветленным. Нет, не праздно веселым, не бездумно безоблачным, но и не горестно трагичным. Контекст, в который режиссер вплетает киноцитаты, сдержан и строг. И грусть осторожно, незаметно заполняет экран, напоминая о невозвратном уходе: во всех этих проходах друзей по улице, в напрасном беге за уходящим поездом, в последнем кадре, где волна смывает следы на песке из «До свидания, мальчики!».

Чей это кадр? Таривердиева? Калика? Пааташвили? Скабард?..

Lacrimoza — несмываемый след души. Той, которой посвящен фильм, и той, которая сделала фильм о Таривердиеве по-настоящему авторским.

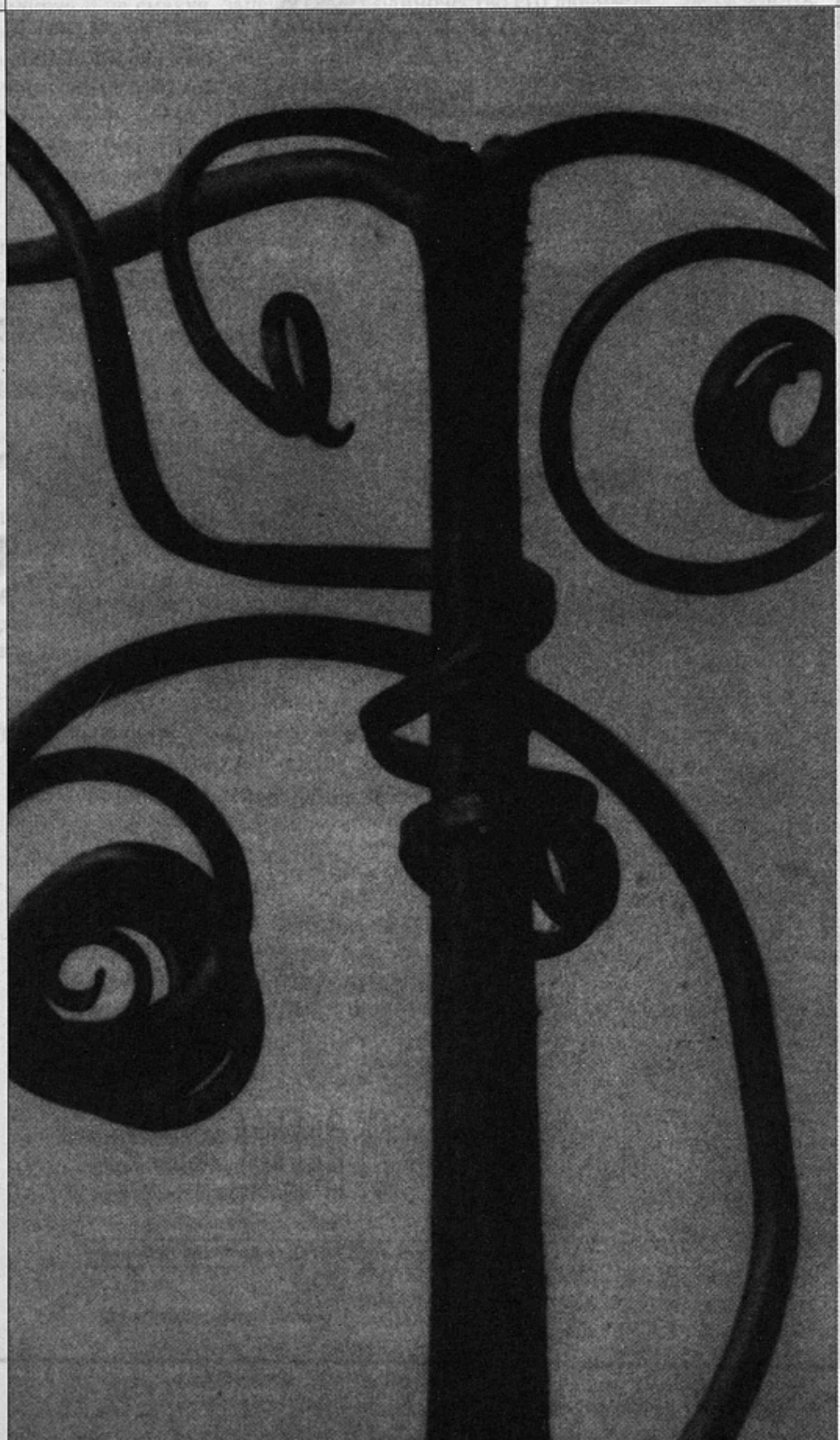
Barcode Wasp

art. lebedeV

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

К О М М Е Н Т А Р И И



ЛЕВ ЛУРЬЕ

Россия, которую мы не теряли

Чтение предреволюционных газет дает мощный психотерапевтический эффект. Оба мифа, с которыми мы жили, — и миф о дореволюционной России как об аде для рабочих и крестьян, и популярная ныне модель святого царства, где графы, мастеровые и мужики истово веруют, беззаветно трудятся и обожают государя, — рушатся. Россия за последний век изменилась, в конце концов, не так уж радикально. В 2000-е перед страной и Петербургом стоят схожие проблемы и возникают те же коллизии, что и в 1910-х. Невозможно открыть свое дело, не давая на лапу чиновнику, — вопиют сегодняшние средства массовой информации. В районе рынков нет ни одного не прикормленного торговцами городового или чиновника санитарной полиции — отвечают «Петербургский листок» и «Биржевые ведомости» из далекого Серебряного века.

Министры участвуют в прибылях компаний, которым они покровительствуют. Даже разоблаченные, они не несут никакой ответственности — утверждают «Итоги» или «Известия». Открываем «Речь». В 1906 году товарищ министра внутренних дел Владимир Гурко выделил без всякого тендера многомиллионный подряд на поставку зерна голодающим своему приятелю по кафешантану дилеру сантехнической фирмы Эрику Лидвалю. Тот никогда не занимался хлебным делом и подряд провалил. Мужики умерли с голоду, казна потерпела огромные убытки. Благодаря прессе, дело дошло до Сената, но Гурко был только снят с должности, а уже через год Николай II назначает его членом Государственного совета. Важнейшая тема петербургских газет: грабежи и убийства, особенно на окраинах, не дают законопослушным гражданам жить спокойно. Не переживайте: в начале века было не лучше. Банды хулиганов «Гайда» и «Роща» терроризировали Петербургскую сторону. И дня не проходило без массовой драки на Песках, Лиговке, далеких линиях Васильевского. В 1913 году в Петербурге (население около двух миллионов человек) произошло 714 убийств, 1328 случаев разбойного нападения, 5777 краж — больше, чем в какой-либо другой европейской столице. И динамика была, что называется, положительной. Число убийств, например, за первые тринадцать лет века увеличилось в три раза.

Константы XX века в любезном отечестве нашем порою просто удивительны. И то, что случилось в 1912-м, вполне могло произойти в 2000 году.

Константин Михайлович Коровко, сын отставного есаула, донской казак, получил стипендию Превеликого Войска Донского и закончил в Петербурге два престижных института — Технологический и Горный. Красавец, весельчак, любитель прекрасного пола, Костя-инженер (под этим прозвищем знали его приятели и приятельницы) был своим человеком и на скетинг-ринке, и в партере Михайловского театра, и в операционном зале Фондовой биржи. Когда он в окружении приятелей (шталмейстера Назимова, князя Тарханова, молодых щеголей-инженеров, кавалергардов, преображенцев), одетый в белую черкеску с газырями, входил в общую залу «Медведя» или «Донона», создавалась какая-то особая атмосфера оживления. Что-то как будто студенческое или юнкерское. Его удачи не вызывали зависть. Им любовались. Совместные пикники в Осино-

вой роще, кутеж с цыганами в Новой деревне, поездки верхом на Стрелку в белые ночи, поход на скачки или авиационную неделю в Коломягах — везде Костя-инженер был душой общества и заводилой.

Шел 1912 год. По темпам экономического роста Россия опережала все страны мира. «Новой Америкой» называл ее Александр Блок. Для многих патриотически настроенных людей Костя-инженер олицетворял новый тип делового человека, шедшего на смену старозаветному замоскворецкому купцу: происходит из низов, получил прекрасное образование, только благодаря собственным знаниям и сноровке стал одним из самых заметных предпринимателей столицы.

А как прекрасно говорил Константин Михайлович! «Я, — любил повторять он, — действую в интересах и во имя русского народного хозяйства, я хочу создать на русские деньги чисто русское предприятие для борьбы с иностранными предпринимателями, захватившими всю русскую промышленность в свои цепкие руки. Получение миллионов осуществимо при общей энергии и дружной работе. Наши предприниматели инертны и обтянуты плотным кольцом формальностей. Я хочу создать свободное от этих формальностей дело с помощью пайщиков, которые сплошь и рядом не знают, куда пристроить капитал. Русские деньги, лежащие по нашей инертности в кубышках по уездным и губернским городам, должны и могут давать до 300 процентов прибыли в год».

Правые депутаты Думы упивались речами Коровко. Его — предпринимателя-патриота — ставили в пример тем, кто думал только о своем барыше. Одной из особенностей деятельности Кости-инженера был упор на провинцию. Создавая очередное предприятие, он рассылал по всей России сотни тысяч проспектов, описывая прибыльность будущего дела, и предлагал становиться его пайщиками. Пайщики дали обществу 622 тысячи рублей. Банк Коровко собрал 340 тысяч агентских денег.

Все шло прекрасно, новые и новые пайщики слали почтовые и телеграфные переводы, приезжали в Петербург сдать деньги из рук в руки. Всем им Коровко отвечал письменно или лично, оповещая о судьбе их средств и сроках выплаты дивидендов. Правда, столичные банкиры и фабриканты, провинциальные дельцы почему-то не спешили вкладывать деньги в предприятия, сулившие невиданное обогащение. Пайщиками становились в основном люди небогатые — священники, мелкопоместные дворяне, офицеры в отставке из глухих российских углов. Но зато их число не убывало. Так продолжалось два года, когда вдруг разразился скандал.

В городе Балашове жил на покое отставной полковник Шульц, некогда служивший в гусарах. Человек пожилой, он был не чужд интереса к экономике и имел небольшой капитал, унаследованный от отца, пензенского помещика, и скопленный годами безупречной службы в Царстве Польском и Маньчжурии. Получив проспект донбасского месторождения, полковник выписал необходимую литературу по горнорудному делу из магазина Сойкина в Москве, обложился книгами и пришел к выводу: дело обещает неслыханную прибыль. Ведь кроме каменной соли разведан и алебастр, а это двойной доход. Простившись с супругой и детьми, Шульц отправился в Петербург.

Коровко очаровал отставного гусара: любезный, деловитый, обстоятельный. Из разговора выяснилось, что полковник неплохо разбирается в горном деле. Коровко тут же предложил Шульцу место управляющего рудником по хозяйственной части с окладом в три тысячи в год, на что тот, чрезвычайно польщенный таким неожиданным приглашением, согласился, увеличив пай, который он намерен был вложить в Брянцевско-Преображенское общество, с 9 до 15 тысяч. Коровко попросил Шульца возвращаться в Балашов и ждать, пока его пригласят на службу в Донбасс. Но вестей от Коровко все не было, а стать управляющим не терпелось. И тогда Шульц решил самостоятельно оглядеть свои будущие владения и отправился в Донбасс без спроса.

На месте картина выглядела совершенно не так, как воображалось в Петербурге. Выяснилось, что участок, на котором должна была находиться шахта, никогда Косте-инженеру не принадлежал. Он взял его в краткосрочную аренду. На участке было только одно капитальное сооружение — высоченная кирпичная труба, построенная с таким расчетом, чтобы было видно проезжающим по Южной железной дороге, расположенной в паре верст от «шахты». Рядом с трубой была вырыта уже осыпавшаяся неглубокая яма, стояли украинская мазанка и конюшня без лошадей.

Взбешенный Шульц отправился в столицу к Коровко. Поначалу Коровко неожиданно взял агрессивный тон: «Директор Шульц, по какому праву вы оставили вверенную вам шахту?», затем пошел на попятный и предложил отступного. Но все было тщетно — Шульц ринулся к прокурору.

К этому времени положение Коровко начинает как-то разом ухудшаться. Его Банкирский дом русской промышленности не возвращал деньги вкладчикам. Те приходили в банк ежедневно и требовали объяснений. Доходили до рукоприкладства. Банковские служащие отказывались работать и требовали прибавки жалованья, демонстрируя полученные от клиентов зуботычины.

К прокурору пришел и Константин Петрович Мультино — владелец модного велосипедного магазина в Песках. За год до этого Коровко предложил ему продать в кредит десять английских велосипедов модной модели «Ковентри-Рояль», объясняя, что едет на Кубань, где расположены его многочисленные предприятия. Там, по его мнению, существует большой неудовлетворенный спрос на последние модели велосипедов. Кубанские казаки, зажиточные и лихие, рождены для быстроходных педальных машин, и сделка обещает огромную прибыль.

Однако Мультино помнил Костю еще по Технологическому институту, где они вместе учились, а в свободное время волочились за французскими гувернантками в Измаиловском саду и объегоривали наивных провинциалов, предлагая им заезженных кобыл по цене трехлетних рысаков. Помятуя об этом и не доверяя деловым качествам тезки, Мультино отказался от сделки. Тогда неунывающий Коровко предложил своему бывшему сокурснику вспомнить молодость и прокатиться в самый престижный, как мы сказали бы сейчас, клуб дореволюционного Петербурга — элитарно-загульный «Аквариум».

Коровко познакомил оторопевшего торговца велосипедами и со звездой петербургского шантана Мадлен, и с депутатом Государственной думы от Курской губернии одиозным Марковым 2-м. А Алексей Иванович Путилов лично подошел к Коровко и, крепко пожав ему руку, обменялся мнениями о биржевых котировках.

Мультино остолбенел от уровня знакомств и контактов своего бывшего однокашника. Такое впечатление на современного бизнесмена может произвести, пожалуй, лишь знакомство в ресторане «Театро» одновременно с Аленой Свиридовой и Владимиром Гусинским. Поэтому когда Коровко после третьей бутылки «Шардонэ» предложил Мультино крупный инвестиционный проект на Кубани, тот немедленно согласился и вложил в строительство конного и кожевенного заводов все свои сбережения в размере 56 тысяч рублей под обещанные однокурсником сверхприбыли.

Но время шло, 56 тысяч рублей Коровко возвращать и не думал, и Мультино ничего не оставалось, как обратиться за помощью к судебной власти. Тут выяснилось, что и нефтеразработки в Чечне такой же мираж, как и прочие проекты Кости-инженера. В марте 1912 года он был арестован и взят под стражу.

До мая 1914 года Коровко томился в душной камере дома предварительного заключения. Целеустремленный Шульц сумел разыскать других неудачливых пайщиков; на стол судебного следователя легли сотни исков о взыскании долга и необходимости привлечения мошенника к ответственности. Своим защитником Коровко избрал известнейшего в деловом мире Ивана Михайловича Данчича. Этот присяжный поверенный был знаменит тем, что мог запутать в сложном гражданском иске любой состав присяжных. Прокуроров при виде Данчича прошибал холодный пот. Но и гонорары присяжный поверенный брал уж какие-то несуразно большие. Однако предусмотрительный Костя-инженер заранее перевел часть своего имущества на младшего брата Александра; после продажи двух полотен Ван Эйка, гарнитура работы Гамбса и дачи в Мартышкино образовалась достаточная сумма.

В мае 1914-го большой зал для судебных слушаний петербургской Судебной палаты ломился от желающих попасть на процесс Коровко. Состав публики был не совсем обычен для этого места. Сенсационные уголовные дела обычно привлекали светских дам — любительниц бульварных романов и сильных страстей, на этот раз преобладали люди в деловых «визитках» — маклеры фондовой биржи, чиновники Министерств финансов, торговли и промышленности. На их фоне резко выделялись пострадавшие провинциалы — какие-то старушки в солопах, сельские батюшки в траченных молью рясах, мелкие воронежские скотопромышленники, самарские мукомолы. Всех этих провинциалов, приехавших на процесс за своими кровными, уже в самом начале суда поджидало горькое разочарование — на счету Коровко оказалось лишь 18 копеек. Обнаружилось, что у него нет и никакой недвижимости, более того, договоры, которые они подписывали с Константином Михайловичем, были составлены так, что и в принципе он ничего не был им должен. Как оказалось, они не были полноправными пайщиками, а лишь людьми, на свой страх и риск доверившими деньги Коровко (в этом смысле параллель с Мавроди удивительная).

Последние надежды пайщиков рухнули, когда выяснилось: незадолго до ареста Коровко продал право на аренду соляных рудников Международному банку за 275 тысяч рублей. Сделка была произведена при посредничестве А.И.Путилова, который и подтвердил это в суде. Самое обидное заключалось в том, что, вложив 1200 тысяч, Международный банк-таки докопался до каменной соли и рассчитывал получить солидный дивиденд.

Первым на суде выступил прокурор Глухарев. Это была речь, достойная римлянина: «Коровко окончил два вуза на средства донских казаков. Чем же он отблагодарил своих земляков? Он еще со студенческой скамьи занимался аферами, торгуя велосипедами и лошадьми. Тяжесть обмана Коровко в том, что он подрывает веру в русскую промышленность. Невольно зарождается мысль: а много ли в России честных предприятий, не скрываются ли за ними такие же аферы? Русский народ имеет деньги, но хранит их в кубышках. Где народ теряет веру в своих предпринимателей, там нет и промышленности!» Глухарев квалифицировал действия Коровко как мошенничество. Это был принципиальный момент: в дореволюционной России существовала статья «О введении в невыгодную сделку», наказание по которой было намного менее суровым, чем по статье о мошенничестве.

Данчич, в свою очередь, представлял Коровко неудачливым бизнесменом, а отнюдь не мошенником. Выступая перед присяжными, он сформулировал это так: «Перед судом не мошенник, фанатик, веривший в осуществление своих предприятий, реально существовавших. Коровко не мошенник, он ввел пайщиков в невыгодную сделку. Кто он по существу? Заурядный, медленно соображающий фантазер». Ему вторил и второй защитник Бессарабов: «В Коровко нет корысти, это тип своеобразного игрока, а где нет корысти, там нет места и мошенничеству».

Свидетели, вызванные защитой, изображали из подсудимого какого-то азартного дурачка: «Коровко окончил два вуза и, кончая второй, рехнулся. Он стал страдать манией величия, и на этом сразу стали играть другие». Свидетели показывали, что Коровко не просаживал деньги на развлечения и девочек, а крупно и почти всегда неудачно играл на бирже. Поставит на понижение английского фунта, а тот неожиданно взлетит, купит акции какого-нибудь завода — там забастовка, локаут, пожар.

Последним выступил сам Коровко, который неожиданно обвинил во всех своих несчастьях самих пайщиков, которые не дали ему развернуться: «Я думал выйти победителем из ряда комбинаций, неизбежных в каждом предприятии, а затеял я их целых три, имея в виду, что одно будет поддерживать другое. Я полагал, что являюсь полноправным распорядителем, а пайщики имеют право на дивиденд, то есть на то, что я дам им в очистку. Я хорошо изучил акционерное право и понимал, что акционирование таких дел должно требовать крупных расходов, но пайщики это не поняли и не хотели понимать, разрушая все, что я создавал. Посвящать пайщиков в детали договора не было надобности, русский пайщик труслив и недоверчив. Он норовит во всем получить рубль на рубль, а если я сулил ему 300 процентов, то такова его психология».

Окружной суд признал инженера Коровко виновным лишь «во введении в невыгодную сделку» и приговорил его к лишению всех особенных прав и преимуществ и заключению в тюрьму на три месяца. А так как он уже провел в заключении около двух лет, то и был освобожден прямо в зале суда. Несчастные пайщики и кредиторы долго еще жаловались по инстанциям, но все было тщетно. А через несколько месяцев началась мировая война, потом две революции, и казалось, что история с Коровко навсегда канула в вечность.

Ильф и Петров хорошо знали персонажей предреволюционной судебной хроники. «Лед тронулся, господа присяжные заседатели», — говорил Бендер, подражая одному из адвокатов на скандальном процессе отравителей в 1912 году.

В главе «Юность предводителя», описывающей бурное прошлое регистратора загса Ипполита Матвеевича Воробьянинова, в числе прочих его подвигов описывается и такой: посещение клуба в обществе совершенно нагой дамы в бриллиантовом колье. Это реальный эпизод из жизни отставного гусарского полковника Евецкого, шумное дело которого слушалось в 1913 году Петербургским окружным судом.

Имел прототипа и главный противник Остапа Ибрагимовича в «Золотом теленке» — подпольный миллионер Александр Иванович Корейко. Это, несомненно, Константин Коровко. Так что вы о нем слышали.

ЗАПИСКИ БЕГЛОГО КИНЕМАТОГРАФИСТА

МИХАИЛ КУРАЕВ

Свидетельские показания

Если бы в феврале 1966 года, когда я вырезал из газеты «Правда» статью Т.Петрова «Приговор клеветникам», мне кто-нибудь сказал, что на этом самом листке появится автограф приговоренного к семи годам исправительно-трудовой колонии строгого режима А.Синявского, я бы даже не рассмеялся.

Изобретательность считается высшей заслугой сценариста. Я в ту пору работал на киностудии, в сценарном отделе, и знал цену неожиданным ходам и поворотам. Да разве может хоть кто-нибудь, рассчитывающий не на подростковое сознание зрителя, угнаться за сочинителем по имени Жизнь!

Знал ли подсудимый Синявский о том, что его отправляют в исправительно-трудовую колонию строгого режима... писать свои, быть может, главные книги? А уж я, вырезавший зачем-то заметки о суде, ни в каких фантазиях не мог вообразить, что Синявский едет в Дубровлаг писать книгу для меня. Среди множества книг, прошедших за жизнь через мои руки, есть, скажем так, особая полка книг, «написанных для меня». Именно там, на этой полке, стоит «Голос из хора» — книга, с которой не разлучаюсь уже много лет.

Но прежде чем я познакомлюсь с Андреем Донатовичем, прежде чем он предложит дружеское «ты», которое я так и не смогу освоить, я познакомлюсь с главноуправляющим процессом над «отщепенцами» Синявским и Даниэлем — с государственным советником юстиции III класса помощником Генерального прокурора СССР О.П.Темушкиным. Именно он был назначен главным консультантом на кинокартину В.Гурьянова «Средь бела дня», где мне довелось быть редактором. За двадцать лет, прошедших после процесса над ниспровергателями руководящей роли КПСС в области литературы и искусства, многое изменилось, и вот уже сам Темушкин (!) из карающего меча советского правосудия превращается в заботливого опекуна достаточно острого сценария одного из основоположников правозащитного дела в преддверии заката советской власти Аркадия Ваксберга.

Но это впереди, а пока, не имея ни вкуса, ни привычки к коллекционированию и собиранию архивов, вырезаю и складываю в случайную папочку «Здесь царит закон», «Логику падения», «Приговор клеветникам».

В 92-м году Синявский и Розанова, Мария Васильевна, с которыми познакомился в Москве тремя годами раньше, оказались в Питере, и я предъявил хорошо сохранившиеся листки герою отчетов и репортажей.

Показал и хранящийся в самиздатовском исполнении текст «Последнего слова Андрея Синявского» на суде, произнесенного 19 февраля 1966 года, тридцать лет тому...

Все листы, в том числе и «Последнее слово», украсились резолюциями.

«Ю.Феофанов — сволочь. 18.X.1992». Это об авторе отчетов в «Правде».

«С отчетом ознакомился. Решительно не согласен. А.Синявский». Это на «Приговоре клеветникам».

А под «Последним словом» написано скорым и четким почерком, удивительно похожим на почерк моего старшего брата: «Свидетелю Мих.Кураеву — от подсудимого А.Синявского».

Что же заставило меня, искреннего в ту пору комсомольца, взять в руки ножницы и отрезать от нашей пестрой и буднично немилосердной истории именно этот лоскуток на память?

Спасибо моим институтским учителям. Они учили читать и видеть. По одной-двум страницам заметок Пушкина или Гоголя нас учили восстанавливать былую жизнь самого летучего из искусств — театра. Может быть, и пресса о звонком процессе показалась отчетами о разыгранном спектакле?.. В общем, однажды научившись читать и видеть, добровольно отказаться от этих навыков практически невозможно.

Я не был супротивником советской власти. Все, что коробило душу, казалось лишь отклонением, извращением, нарушением превосходных принципов и идей. Мог ли думать иначе человек, на глазах которого среди бела дня на площади у Балтийского вокзала проворные такелажники накинули стальной трос на шею бронзовому в бронзовое же пальто и фуражку одетому Сталину... Грузовиком дернули трос... Вспомнились кадры кинохроники, как из-под ног полицаев и предателей с петлей на шее выезжает грузовичок с опущенными бортами...

Казалось, что это начало.

Хорошо, черт возьми, было поставлено у нас дело с самиздатом на «Ленфильме»! Мы ж не только «Хронику текущих событий» читали на папиросной бумаге, но и «Дневники» Кьеркегора. Именно там я прочитал запомнившуюся мысль о том, что идея достигает своей высоты и полноты именно тогда, когда она родилась, когда она сформулирована. Воплощение идеи есть история ее деградации. Запомнить-то запомнил, да не поверил. Не верилось, что законы общественного развития и устойчивость общественных предрассудков так же тверды, как законы природы.

А пока я читал отчеты из зала суда и видел, как, впрочем, и многие, рассчитанную на доверчивого обывателя подгонку под заранее известный ответ, то бишь приговор.

Но был и другой читатель.

...Когда Чехова упрекали в том, что он недосказывает свои произведения, он с убежденностью говорил, что «недостающий элемент» вполне может добавить сам читатель, прежде всего речь шла о «выводах», о морали.

Научился добавлять «недостающий элемент» и наш читатель.

Когда я и мои единомышленники на студии говорили о неубедительности доказательств, предъявленных прессой, слышались и чуть приглушенные, но искренние и убежденные голоса: «Цитаты «самые-самые», где Терц и Аржак выдают себя с головой, просто нельзя давать в прессу. Вы что, не понимаете?» Таким образом, «недостающий элемент», то есть доказательство виновности (!), настоящий читатель вполне мог брать на себя.

Мне же мешало испытать счастье полноты веры в советскую прессу и партийное печатное слово только одно — профессия читателя, обязанного видеть в тексте лишь то, что в нем видно.

Если половину судебного отчета занимает рассказ о том, как справедлив, демократичен, педантичен и объективен советский суд, предусматривавший «широкие права на защиту тех, над кем занесен меч правосудия», то, значит, нечего автору предъявить по существу.

Чем больше похвал и душевного умиления расточалось в адрес суда, следствия, прокурора Темушкина, общественных обвинителей, членов Союза писателей СССР Аркадия Васильева и Зои Кедриной, тем отчетливей в памяти вставал призрак «Гулливера».

Это же именно в славной Лилипутии чем громче и пышней прославляли глашатаи на площадях справедливость, мудрость и милосердие правителей, тем больший ужас охватывал население, которое прекрасно знало, что эти похвалы всегда расточаются перед казнями жестокими и несправедливыми. И чем боль-

ше похвал, тем меньше справедливости, чем больше говорится о милосердии, тем более жестокой будет предстоящая расправа.

И если быть последовательными защитниками строя и системы, то и Свифт с его намеками вполне подпадал под часть первую статьи 70 УК РСФСР, предусматривающей широкий набор наказаний за изготовление и распространение измышлений, порочащих советский строй. А то, что дело у Свифта происходит в стране вымышленной, так и города Любимов на карте не найдете.

И все-таки по праву свидетеля сообщаю, что расправа над писателями Синявским и Даниэлем, отказавшимися признать себя виновными, не пошедшими на «договор» с системой, невольно и неожиданно для организаторов процесса дала эффект явно не предусмотренный.

...Передо мной фотография многолюдного митинга во дворе какого-то завода. Дела довоенные. Митинг, судя по транспарантам, в поддержку справедливого и милосердного требования прокурора Вышинского: «Расстрелять, как бешеных собак...» очередных врагов народа.

Поразительный снимок!

Руки подняты вверх, но какие подавленные, удрученные, почти испуганные лица. С такими лицами можно голосовать только за смертный приговор самим себе. Отчасти так оно и было.

Синявский вызывает пушкинские ассоциации.

Нам памятна заключительная ремарка в «Борисе Годунове»: «Народ безмолвствует». Она кажется самодостаточной, и не помню, чтобы ее комментировали вместе, в ряду с двумя ремарками, предшествующими последней. Сюжет «трех ремарок» представляется мне значительным.

Итак, последний акт трагедии. Мужик кричит с амвона: «Народ, народ! в Кремль! в царские палаты! Ступай! вязать Борисова щенка!»

И что же? Следует ремарка: «Народ несется толпою».

Короче и точней не скажешь, народ и толпа — это одни и те же люди, пребывающие в разном состоянии, в разном качестве.

И вот расправа свершилась.

Мосальский с крыльца объявляет о том, что жена Годунова и сын отравили себя ядом.

«Народ в ужасе молчит». Уже — народ, а не толпа!

Следует призыв Мосальского кричать здравицу новому царю, вот тут-то *народ*, выступавший действующим лицом трагедии, безмолвствует!

Лишь пережив ужас совершенного, толпа становится народом.

Народ и толпа едины. Народ — это толпа, обретшая способность сострадать, чувствовать чужую боль и, что самое, быть может, важное, — испытывать страх. А страх — это предвестие ответственности. Вот и разница — толпа бесстрашна, ибо безответственна, народ же знает: страх Божий, как говорится, ответственность чует.

Сравнение рождено контекстом.

Процесс над Синявским и Даниэлем, утверждаю это как свидетель, способствовал обращению толпы в народ.

И можно только пожалеть, что в этом процессе, в отличие от судебного, в процессе обращения толпы в народ, нет конца. Как порядочность, честность, искренность не могут быть званием, но требуют постоянного подтверждения поступком, так и чувство ответственности, отличающее толпу от народа, должно питаться и поддерживаться постоянно.

Кроме своих книг множество замечательных русских писателей оставили нам еще и опыт своей жизни, собрание непредсказуемых сюжетов, наполняющих золотую кладовую народного опыта.

Санкт-Петербург, май 2000 года

Я ДУМАЮ, ЧТО...

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

«Ценностей незыблемая скала»

Европейцы часто задаются вопросом: чего можно ждать от России? И им иногда кажется, что русские знают, что такое Россия, и могут все объяснить. Но русские сами не знают, что ответить. Единого мнения у них нет. Русский спор о России идет два века. Сегодня в центре новые вопросы: является ли Россия цивилизацией? И если да, то какой? Наследницей Византии или особой евразийской? Ясности в этих спорах нет. Часть путаницы заложена в самом слове «цивилизация», очень многозначном, но разговор об истории вопроса вышел бы слишком долгим. Ограничимся тем, что мы видим сегодня.

Сегодня больше чем когда бы то ни было обнажилось противоречие между тем, что Шпенглер называл цивилизацией (техногенным миром), и культурой (духовным миром). Прогресс техногенного мира распространил на весь земной шар западную цивилизацию, но одновременно он подорвал духовные основы Запада. Стало принято называть его *пост*христианским. Электронные средства массовой информации несут духовную пустоту, в которой богами становятся пенис и клитор. Телевидение, подобно бульдозеру, ровняет с землей местные культуры во имя грубых картин агрессии и секса. Не случайно это вызвало взрыв этнического и конфессионального сопротивления, особенно острый в мире ислама. Там ждут полного духовного распада Запада, и Усама бен Ладен объявил XXI век веком нового, всемирного халифата.

Однако ни одна из мировых религий не способна заменить другие, ислам так же не может захватить Индию или Китай, как христианство. Духовный импульс, создавший Библию, Коран, Бхават Гиту, прошел через головы людей известной культуры и в дальнейшем переплелся с тысячами местных особенностей. Вселенский размах любой из мировых религий застыл в локальных формах культуры и может покорить бесписьменные племена Африки или Океании, но не народы, уже успевшие стать народами Книги. У них свой подступ к вселенскому и вечному.

В современном тесном мире так называемые мировые религии столкнулись, как некогда эллины и иудеи. Сегодня над земным шаром нет общего неба. Я не верю в способность нового пророка оттеснить назад все старые пророчества. Глубины монотеистических религий и буддизма слишком велики, их нельзя превзойти. Новое единство мыслимо только как диалог пророческих монологов, в котором его дух, не выраженный в слове, выше любой отдельной реплики. Предчувствие этого было в средневековой шиитской легенде: когда явится новый имам (своего рода мессия), он не даст нового пророчества, но так объяснит все прежние, что исчезнет вражда между народами Книги.

Какова возможная роль России в эпоху вселенского диалога? Мне кажется, она складывается в глубине русской противоречивости, русского хаоса, русской тоски по единству. Россия не создала особого вселенского проекта, особой Книги, особого священного языка и шрифта. Русская цивилизация всегда творится и никогда не была сотворена, а сейчас и времени для этого не остается. Но вселенский дух Россия подхватила и легко наполняет им заимствованные формы. Она сравнялась с Византией в искусстве иконописи, а в некоторых сюжетах и превзошла византийцев. В XIX веке Достоевский и Толстой превзошли западных романистов. Это указывает на возможности русской культуры, а советский опыт подтвердил русскую ограниченность: самостоятельно созданные формы власти оказались уродством. Я думаю, что навсегда останется призраком и евразийская цивилизация, придуманная русскими эмигрантами 20-х годов, не нашедшими почвы на Западе. Существует евразийский перекресток цивилизаций, но у него нет шансов стать самостоятельным культурным миром. Чтобы осуществились великие возможности русской культуры, России снова надо к чему-то примкнуть, к какому-то вселенскому проекту, к какому-то сложившемуся миру форм. К европейскому? Или к византийскому?

Но Византии давно нет, и рухнула она не случайно. Это был культурный мир, застывший в сознании своего совершенства. Византии не хватало политической энергии, она даже не попыталась создать зону греческого языка богослужения, наподобие латинской. Она не умела учиться на своих военных поражениях и перестраиваться, как это делала Россия. Византийская культура рухнула вместе со своей столицей. Остались иконы и фрески, но сами греки разучились их создавать. Остались книги, но исчезли великие духовные писатели. На русский язык патристика не была переведена, и попытка Нила Сорского продолжать традиции византийской медитации захлебнулась в море невежества.

Только в XIX веке, после знакомства с немецким идеализмом, возникла своеобразная русская философия, и Россия попыталась войти во владение византийским наследством. Но оно не является собственностью одной России и далеко не полностью определяет русскую культуру. На византийский пласт лег пласт монголо-татарский, на него — европейский, и все эти пласты образовали противоречивое, беспокойное, но живое единство. Строй русской культуры — полная противоположность византийскому. Византия была чересчур однородной, чересчур плотно сложившейся и не способной к переменам. Россия чересчур разнородна и всегда чревата великими попытками духовного синтеза — и политическими катастрофами. Россия живет в тоске и в томлении по цельности, в тяготении к порядку (то ли татарскому, то ли европейскому) — и в бунте против этого порядка. Противоречивость принципов культуры заставляет искать истоки права в личности правителя, в самодержце, а формы культуры — в жизни соседей. Начиная с XVIII века таким образцовым соседом была Западная Европа.

Достоевский в иные периоды своего развития доходил до ненависти к Западу, но это была любовь-ненависть, связанная с потребностью преодолеть излишек зависимости, создать европейско-русскую форму романа, европейско-русскую форму поведения. Об этом прекрасно говорит один из персонажей романа «Игрок»: «Я, пожалуй, и достойный человек, а поставить себя с достоинством не умею. Вы понимаете, что так может быть? Да все русские таковы, и знаете почему: потому что русские слишком богато и многосторонне одарены, чтобы скоро приискать себе приличную форму. Тут дело в форме. Большею частью мы, русские, так богато одарены, что для приличной формы нам нужна гениальность. Ну а гениальности-то всего чаще и не бывает, потому что она и вообще редко бывает. Это только у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась форма, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством и быть самым недостойным человеком. Оттого так много форма у них и значит».

Русское богатство неотделимо от русской нищеты, от хаоса разнородных начал — византийских, татарских и западных, — связанных обручем самодержавия. Русский человек и любит свою широту, и ужасается ей. «Широк, слишком широк человек! — восклицает Митя Карамазов. — Я бы сузил». Сила русской

культуры — в тяготении к цельности, в порыве, который редко достигал законченной формы. Цельность, к которой тянется русский гений, — это цельность вселенская, единый образ того, что разбросано в национальных ликах Европы (и не только Европы).

На закате петербургского периода Блок высказал это в двух строках:

> Нам внятно все: и острый галльский смысл,
> И сумрачный германский гений.

По отдельности здесь все неточно. Гений Германии был и в методическом рационализме; «острый галльский смысл» никак не исчерпывает Паскаля или Сент-Экзюпери. И «внятно все» — гипербола: в каждой национальной культуре есть потаенные углы. Но формула Блока точна не в описании Европы, а в том, что русская мысль конструирует из Европы. Русская мысль как бы собирает Европу в единую империю. Единство Европы — единство диалога — никогда не ощущалось в Европе с такой остротой, как при взгляде из России.

Я просто не представляю себе Россию без усилия к синтезу культур, на перекрестке которых она складывалась. Когда Россия замыкалась в себе, она духовно скудела. Сейчас Россия снова открылась, но вместо реевропеизации ее захватывает натиск американизации. Это плохо не потому, что плоха Америка. Напротив, Соединенные Штаты — великая страна. Но это *одна* страна, очень большая, очень сильная в экономике и СМИ, и все же только *один* голос в западном (то есть европейском) концерте. Это не культурный мир, в который можно войти, оставаясь самим собой. Американизация — это подчинение всех стран одному глобальному стандарту.

Как бы ни были богаты США, это маргинальная страна европейской цивилизации со своими особенностями. Одна из этих особенностей — рабство негров. Освободившись, рабы стали господами в джазе, и СМИ, созданные западным техническим умом, стали одним из факторов попятного движения Запада к оргиастическим племенным культам. Другая особенность США — укороченность истории. Ни в одной из стран Европы новое и посленовое время не вырвалось до такой степени из своих связей с прошлым. В исторической памяти Америки не отпечатался ни один законченный цикл развития, чередования центробежных и центростремительных эпох, направленных вширь к завоеванию мира и направленных вверх к восстановлению иерархии ценностей. Между тем наша «посленовая» культура — на одном из исторических переломов, наподобие пережитого человечеством 2000 лет назад. Современные проблемы неразрешимы без переоценки ценностей, без восстановления старого приоритета «ввысь к небу» над «вперед к новым открытиям». Америке это труднее, чем любой другой стране.

У Америки нет собственного средневекового прошлого с его чувством духовной вертикали, с пафосом высоты и глубины. Очередная революция в информатике вызвала здесь инфантильный энтузиазм, стала как бы второй американской революцией. Правда, нет недостатка и в критических голосах, и термин «засорение нравов» создан группой американских журналистов. Но не они делают погоду. Несравненно авторитетнее Мак-Люэн, встретивший с восторгом рождение видеотии. Ему казалось, что достигнут идеал Джефферсона, идеал демократии — без разрыва между элитой и массой, общество равно информированных и распотешенных зрителей. На самом деле разрыв между элитой и массой скорее углубился. Общество развитых стран разделилось на видеотов (в Европе их уже сравнивают с идиотами) и упорствующих читателей.

Деконструктивизм можно понять как движение читателей, пытающихся свести на нет рычаги, с помощью которых ими пытаются управлять. Под огонь попадает вся традиция логики, грамматики и т.п., начиная с древнейших времен, но наиболее значима эта критика для современности, когда политически свободными гражданами манипулируют с голубого экрана.

Философия французских постмодернистов с блеском разрушает власть мертвой буквы, власть знаковых конструкций, поработивших личность, но в ней нет того духа, во имя которого восстал когда-то апостол Павел, один из первых «деконструктивистов». Постмодернистская философия остается рационалистической в своей критике рационализма. И вслед за тем как рационализм нового времени шаг за шагом разрушил образ Бога, посленовый рационализм разрушает

образ личности, деконструирует ее, сводит к точке приложения внеличных сил. Вольтерьянская критика религиозного фанатизма доводится до деконструкции всякого пафоса. Ирония посленовой мысли обесценивает, обезвреживает любые идеи, не дает им поработить себя, но эта защита личности отрезает ее от собственной глубины, путь к которой записан в предании и парализует любое движение, направленное к выходу из бездуховности.

Творческое меньшинство всюду ищет выход из духовного тупика. Ищет и в России, уходя вглубь с политической поверхности, где кипят слепые страсти и властвуют хозяева голубого экрана, возбуждая и направляя взрывы страха и ненависти. Как ни отличается русский хаос от европейского порядка, главные задачи современной духовной культуры одни и те же. Мы все ищем новые образы Бога, способные обновить «ценностей незыблемую ска́лу» в нашем знании, и новые внутренние устои человека в быстро меняющемся мире.

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ ИМЕНИ С.А.ГЕРАСИМОВА
факультет дополнительного профессионального образования

объявляет набор

на двухгодичные курсы (для лиц с высшим образованием) по специальностям:

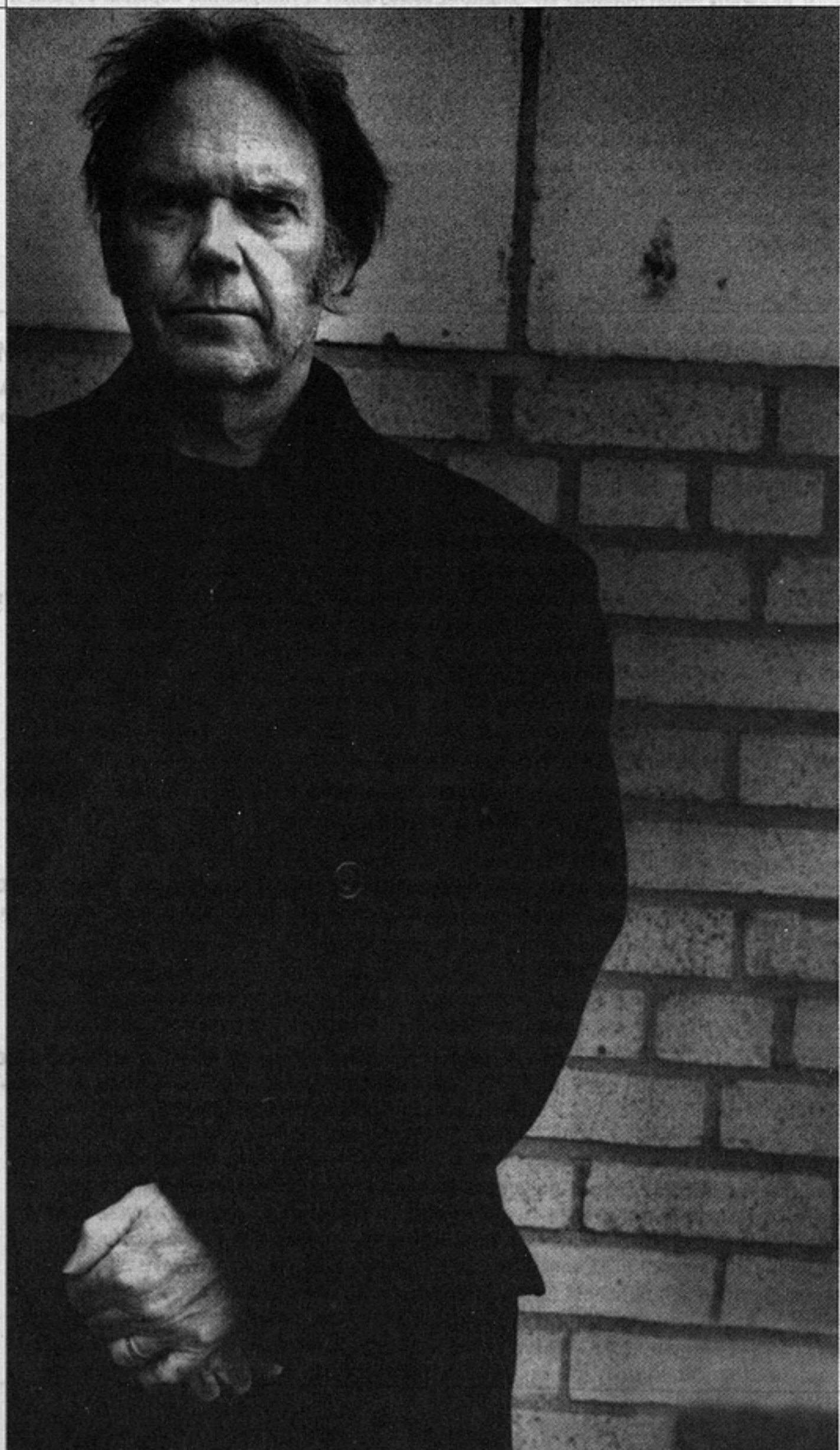
кинодраматургия
киноведение
кинорежиссура
режиссер по монтажу
авторское документальное кино и телевидение
продюсер кино и телевидения
актер кино
менеджмент в аудиовизуальной сфере и авторское право
(для лиц с высшим юридическим образованием и специалистов отрасли).

Зачисление – на основании творческих работ и собеседования
(на специальность «Актер кино» – творческие туры, на специальности «Продюсер кино и телевидения», «Менеджмент в аудиовизуальной сфере и авторское право» – собеседование).

Принимаются
заявки на образовательные программы
по индивидуальному
плану.

Справки по тел. **181-4057, 181-3545**
Факс: **187-7174**

ОПЫТ



Нил Янг

Нил Янг — это Джон Леннон, доживший до наших дней

60-е годы сделали из двух канадских провинциалов, чуть ли не случайно встретившихся в хипповой Калифорнии, звездную калифорнийскую группу Buffalo Springfield (кажется, так называется фирма, производящая сельскохозяйственную технику). В ней главным считался даже не Янг, а второй канадец — Стивен Стиллз, и, как считают, из-за амбициозности Янга группа распалась. Потом, однако, возникла суперзвездная команда — Кросби, Стиллз, Нэш и примкнувший к ним Янг. Эти четверо будут регулярно сходиться и расходиться примерно раз в семь-восемь лет. И дело, я думаю, все-таки не столько в амбициях Янга, сколько в том, что, в отличие от своего кумира Боба Дилана, канадец никак не может примирить амплуа барда-фолксингера — по определению «одинокого волка» — и рок-музыканта — члена команды. MTV приучит к тому, что каждый рокер может выступить и в жанре Unplugged (буквально, «неподключенный», то есть поющий под простую гитару) только лет через двадцать. (Как у нас, когда в конце 80-х шумный рок стал общедоступен, битломаны первого поколения — Шевчук, Макаревич, Гребенщиков, Градский — вспомнили, что можно обойтись и без электричества. Но вершина бард-рокового Олимпа была уже занята — Александром Башлачевым.) В 60-е же в Америке это было нетипично: не случайно фирма грамзаписи даже пыталась через суд заставить Янга «быть похожим на самого себя». Но именно эта раздвоенность дала Янгу возможность первому взглянуть на молодежную рок-революцию 60-х со стороны: в одном и том же 1970 году параллельно выходят коллективный альбом со значительным названием «Дежа вю» и сольный — Нила Янга — с еще более многозначительным — «После золотой лихорадки». Если идеолог 60-х Пит Тауншенд пел «Надеюсь, умру, раньше, чем постарею», то Янг совершенно неожиданно для рок-музыканта обращается к старшим: «Взгляни на меня, старикан, я почти такой же, как ты».

Рок-революция не получилась, и Нил Янг демонстративно ушел в сторону от рок-мейнстрима. Вместо рок-динозавров он предпочел общество маргиналов, вроде группы Crazy Horse: «Дорогу лучше всего видно с обочины». Стал пробовать силы в самых разных музыкальных стилях, в том числе и электронного потока сознания в духе «Двух девственников» Леннона или Metal machine Music Лу Рида. Не случайно Янг не стушевался в период панка, а грандж конца 80-х — 90-х так вообще объявил его своим покровителем (Pearl Jam даже аккомпанировала «старику» на гастролях 95-го года, правда, само название группы на позже выпущенный диск не попало). Официально Янг записал чуть ли не сотню альбомов, но только одна его песня «Сердце из золота», и то всего один раз, попала на первое место хит-парада. Но зато о нем снято полтора десятка документальных фильмов, в том числе и Джимом Джармушем («Год лошади»). Читая публикуемое ниже интервью Янга, необходимо помнить, что это не «город-

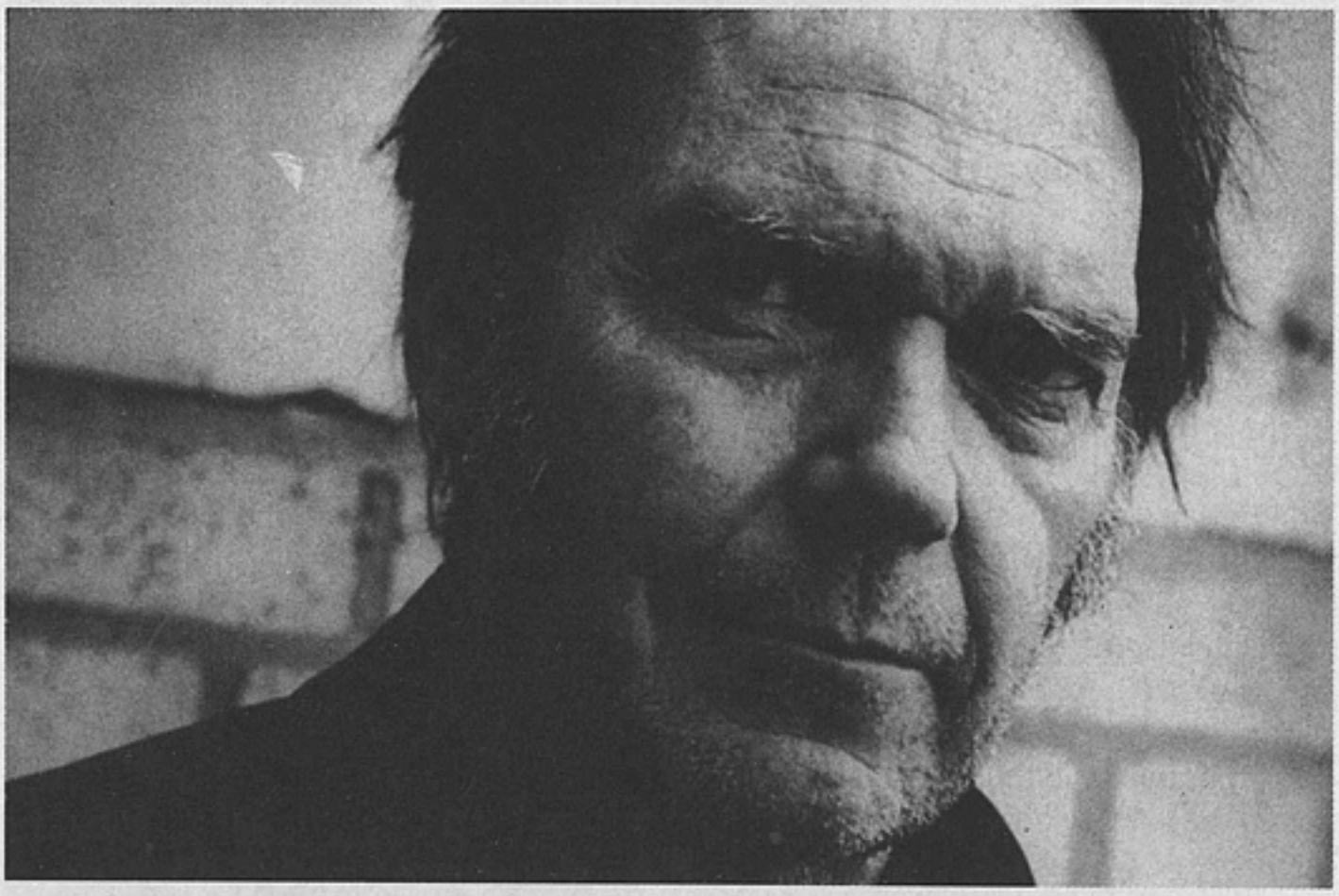
ской ковбой», но начитанный и, если подходит это слово, стильный рок-поэт. И что до альбома «Урожай» 72-го года была «Песнь невинности». А ровно через двадцать лет вышел компакт-диск «Луна урожая» с «Песней опыта». И эту связь Янга с Уильямом Блейком — а именно так зовут главного героя «Мертвеца» — обнаружил Джармуш. И заказал Нилу Янгу музыку к «Мертвецу». Янг сочинил саундтрек в стиле экспериментально-шумового монолога для соло-гитары. Своего рода «Париж, Техас» — для авангардистов.

Дмитрий Ухов

НИЛ ЯНГ

Золото для смельчака

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ РИЧАРД РОБЕРТ



Нил Янг

Каждый раз, когда Нила Янга подозревают в готовности уйти в отставку, он делает резкий рывок назад, в молодость. В последние годы он несколько раз удивлял преступной вялостью. Так было с альбомом Broken arrow — утомительными скачками с группой Crazy Horse, потом — с неудачно названным, маразматическим Looking forward.

Сегодня же Нил Янг с благородной уверенностью человека, никогда себе не изменяющего, возвращается — благодаря альбому Silver gold — с охапкой нежных, светлых, как пшеничные колосья, песен, собранных величественным жестом жнеца. Эти песни лишены красивости, шумного напора и очень человечны, что не соответствует энергичным ритмам окружающего мира. Но именно поэтому Silver gold выделяется на общем фоне, а Янгу не приходится вставать в позу или прилагать усилия, для того чтобы как-то отличиться.

Его творчество время от времени порождает вопросы: каким секретным оружием Нил Янг борется со следами коррозии? Упал ли в детстве в чан с антикоррозийной жидкостью? Почему он — возможно, единственный пятидесятилетний рок-музыкант — не ощущает тяжести своего возраста?

Первый из возможных ответов — своеобразие его карьеры, напоминающей памятник, высеченный не из монолитного гранита, но из осколков скалы, из ее трещин и уступов. Рожденный под знаком распада, Янг всегда появлялся как случайная песчинка в громадном часовом механизме популярной североамериканской музыки.

Электрический ковбой или пасторальный рокер, фолк-певец, стоящий между полем и асфальтовой дорогой, или шансонье с голосом старой девы, пожиратель глубин и пространств или страстный домосед, Нил Янг уже более тридцати лет является Янусом, спонтанным последователем двойной игры, способным, сидя у окна своего ранчо, опередить самых модных всадников, проносящихся мимо.

Поскольку Нил Янг все свои намерения доводит до конца, но является заложником противоположных устремлений — неодолимого желания расширить пространство своей жизни и одновременно сидеть в тапочках дома, — его воспринимают как одного из самых выдающихся шизофреников из породы «сделано в США»... Внебрачный сын Нового Света, ставшего для Янга театром боевых действий и местом укоренения.

Великая сила этого одиночки состоит в том, что погружение в Америку совершенно не вредит его самости, не мешает целостности и человеческому масштабу. Не потому ли, что он канадец? Янг не отождествляет свою личную реальность с судьбой какого-либо народа, не путает коллективные мифы и автобиографические сюжеты и, стало быть, не рискует превратиться в марионетку, порождение легенды, большей чем он сам, легендарный Янг.

Если многочисленные музыкальные перевоплощения, стилистические выверты Янга и связаны с историей страны, охваченной противоречиями, то все же их главный побудительный мотив — его свирепый индивидуализм. Здравый смысл должен был подсказать ему оставить карьеру после альбома Harvest. Но Янг продолжал использовать разные музыкальные традиции, уточняя таким образом свою индивидуальность — слишком сложную, чтобы свести ее к какой-либо формуле.

Его противоречивая дискография, в буквальном смысле раздираемая приверженностью к разным направлениям, тем не менее воспринимается на протяжении долгих лет как последовательная сага, в которой музыкант часто возвращается назад, для того чтобы неуклонно двигаться вперед. «Теперь моя музыка представляет собой смену времен года, — признается он в интервью. — Но я не боюсь пережевывать одно и то же, потому что никогда не видел одинаковой весны или лета». Этой тонкой развернутой метафорой Нил Янг объясняет ритм своих творческих импульсов, которые он нередко пытается запутать. Сегодня Silver gold может напомнить сельские пейзажи и сдержанные чувства, известные по таким его альбомам, как After the gold rush, Harvest, Comes a time. Новый альбом свидетельствует о том, что самые далекие путешествия часто пролегают по уже хоженным тропам, на которых, однако, находишь новые цвета и открываешь новые перспективы.

Именно поэтому его циклические и циклотомические произведения остаются, подобно естественному течению времени, и неизменными, и непредсказуемыми. Именно поэтому Нил Янг является сегодня одним из самых крупных традиционных североамериканских музыкантов. Слово «традиционный» употреблено здесь в значении «самый живой», «самый динамичный», «самый неожиданный».

Ричард Роберт. Волнует ли вас проблема старения?
Нил Янг. Однажды Боб Дилан сказал: «Тут я бессилен, но не виноват». И я мог бы повторить то же самое. Я вижу, как меняется моя походка, мое лицо, пласти-

ка. Но все остальное мне кажется прежним. Листья опадают, деревья продолжают расти, горизонт остается неизменным. Какие-то мечты становятся реальностью, хотя она не всегда похожа на воображаемые картинки. Тогда я оставляю стоянку и отправляюсь в другие места. Мне нравится жанр путешествия: дорога, на которой оставляешь следы, насчитывает столько этапов и столько стоянок. Жизнь на самом деле хорошая штука. Она доставляет мне много радости, я знаю о ее преимуществах и пользуюсь ими. Мне незнакомы времена, когда бы я спрашивал себя, что же я делаю на этой бедной земле. А ведь такие люди есть, но я их не понимаю. Это ужасное состояние, и всегда есть возможность его обойти.

Ричард Роберт. Вы достигли мудрости?

Нил Янг. Слава Богу, нет! Я лишь следую своим путем, скачу рысью до следующей остановки. Музыка — не милая лошадка, которая вас с легкостью перемещает из одного пункта в другой по дороге к мудрости. Смею надеяться, что это все-таки более трудное дело, более взрывоопасное. В сущности, у меня только одна цель: создавать хорошие вещи и в тот момент, как они заживут своей жизнью, отправиться дальше. Мои побуждения прозрачны: я не хочу задерживаться на том, что уже сделал. Я хочу быть открытым всем ветрам. На меня влияет все: места, где бываю, то, что я слышу, вижу. Я готов к встрече с незнакомым без лишних вопросов, без всяких предубеждений. Иначе все было бы страшно предсказуемым и мы бы с ученым видом беседовали о карьере «большого профессионала». Я доволен жизнью. Меня радует, что каждый альбом одни люди встречают аплодисментами, а другие корчат рожи и думают, что я провалился. Такая сшибка мнений — один из лучших стимулов, который мне известен.

Ричард Роберт. Является ли Silver gold (по сути и форме) вашим самым личным, откровенным высказыванием?

Нил Янг. Реакция публики во время моего недавнего сольного турне позволяет так думать. Многие слушатели мне говорили, что эти песни их задели, взволновали. В карьере каждого музыканта всегда есть один диск, который особенно близок публике. Со мной это случилось сейчас. Особая доверительность, интимность интонации этого альбома связана и с тем, что мы записывали в студии. Мне нравится это чувство команды, эти таинственные сиюминутные превращения. Тут есть что-то воздушное, какой-то открытый звук — немного как в After the gold rush, который был сделан в тех же условиях. Слушая диск, я хочу услышать именно то, что действительно происходит в настоящий момент, а не то, что звучит так, как будто это происходит когда-то вообще.

Ричард Роберт. Зачем вам понадобилось столько времени для завершения альбома?

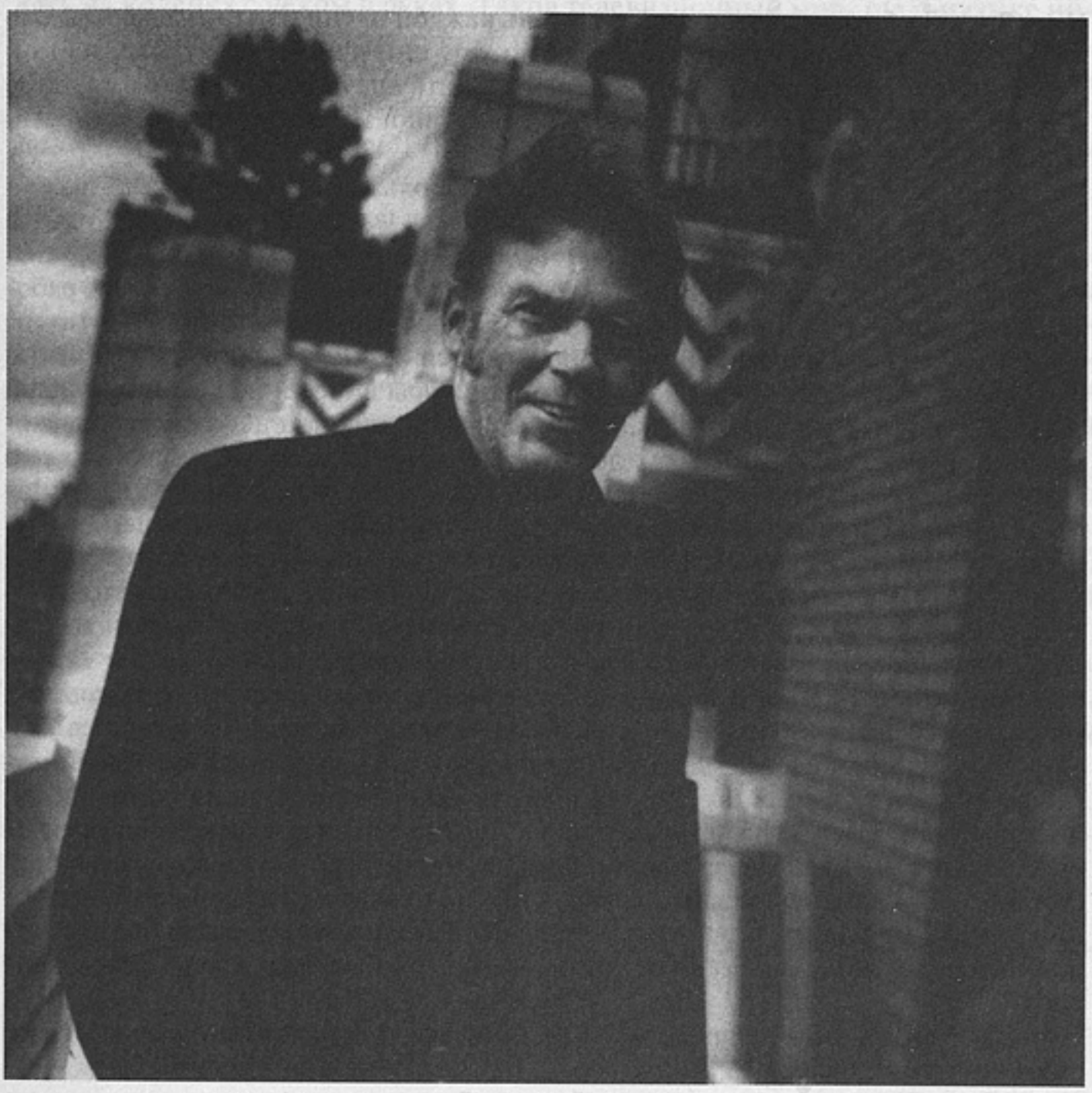
Нил Янг. Для меня самого неожиданной была та тщательность, с которой я работал над этим альбомом — он создавался три года, — потому что вообще-то я считаю, что переизбыток дотошности лишает музыку непосредственности, достоверности.

Ричард Роберт. Этот альбом ничего общего не имеет с коммерческой суперпродукцией. Вы и ваши музыканты играли без дополнительных эффектов, очень свободно.

Нил Янг. Да, но прежде чем к этому прийти, я долго шел на ощупь. Сначала я хотел записать альбом один и назвать его Acustics. У меня в резерве были кое-какие песни, которые подходили к этому, так сказать, опыту камерного музицирования. В последние годы я собрал целую коллекцию инструментов типа укулеле или гармоники, которые покупал за несколько долларов в магазинах и на барахолках. Я думал использовать грубое и одновременно нежное звучание, которое ласкало бы слух своим диссонансом. Но попытки такого рода мне показались очень странными или, по крайней мере, малоубедительными. Тогда я это дело бросил и обратился за помощью к старым знакомым, чтобы они сыграли для диска. Мы записали замечательные выступления на моем ранчо, но проект был прерван после моей новой встречи с Кросби, Стиллз и Нэш. Затем я решил отправиться в турне один. Хотел проверить новые песни на публике. Некоторые из них были написаны в необычной для меня структуре, и мне надо было поупражняться. Такая разбросанность в значительной мере задержала выход альбома, но в процессе работы для меня многое прояснилось.

Ричард Роберт. Почему вы все-таки привлекли коллег? Ведь одиночке трудно сработаться с другими?

Нил Янг. В каком-то смысле. Но я общительный одиночка. В моей музыкальной географии есть закоулки, которые принадлежат только мне. Например, я себе не представляю, как можно с кем-то писать тексты. Это моя заповедная зона. Но потом, в момент записи, я не знаю ничего более приятного, чем слышать свои песни, окрашенные чувствами моих друзей, которым я доверяю. Даже если содержание альбома не всегда автобиографично, оно тем не менее довольно личностно. Громадная заслуга музыкантов, с которыми я записывал альбом, заключается в том, что они — благодаря своему умению слушать — смогли избавить меня от



Нил Янг

смущения. Я показывал песни без всяких оговорок, не чувствуя стыда. Мы проигрывали их два-три раза, и большей частью этого было достаточно. Я не хотел, чтобы мы без конца репетировали. Как это часто бывает, сами фрагменты диктовали целое, и не было необходимости в дополнительных эффектах. Для этого альбома требовалось спокойное исполнение, без нажима или показухи.

Ричард Роберт. Некоторые песни этого альбома связаны с вашим прошлым. Какую роль оно играет сегодня в вашей жизни?

Нил Янг. Как и у всех, кто сидит за рулем, у меня есть маленькое смотровое зеркало, время от времени я бросаю в него взгляд.

У меня острая цепкая память, но работает она скорее вспышками, чем длинными ностальгическими наплывами. Воспоминания меня редко посещают. Они, как задушевные друзья, которые остаются на пороге дома, — с ними разговор короткий. Бесполезно его продолжать, ведь нам больше нечего доказывать друг другу. Прошлое — как город, вы его прошли, а время превратило в руины. Вы можете попытаться этот город вновь найти. Но он никогда не возникнет перед вашими глазами. Однако в голове отпечатался его план и образы. Вернуться в тот город вам поможет только воображение.

Работая над антологией своих песен, я хотел сделать не памятник, а портрет — полный и объективный, без пропусков, но и без ретуши. Сейчас, когда

чемонданчик собран, я чувствую и радость, и разочарование. И не скрываю, что предпочел бы более новую технику. Думаю, надо бы изобрести формат прослушивания (или записи?) такого качества, которое сравнимо с возможностями DVD. Вместо этого мы заблокированы в эпохе CD, которые звучат, как игрушка. Мне кажется неправильным, что в дигитальной сфере ничего с 1982 года не произошло. Думаю, все же настанет время, когда компании звукозаписи задумаются об этом. Пока же им меньше всего свойственна забота о качестве.

Ричард Роберт. Сегодня в вашей музыке более явно, чем когда-либо, проявляется сентиментальность.

Нил Янг. Любовь — внутренний стержень каждой песни из этого альбома. Это очевидно. В них есть что-то простое, и потому они нравятся. Музыка, на мой взгляд, создается не для того, чтобы производить впечатление. В этом альбоме нет никакого совершенства, но все там уникально, несмотря на небрежности, ошибки.

Ричард Роберт. Больше тридцати лет вы используете разную стилистику — рок, фолк, кантри, симфоническую музыку, new wave. Меняются ли правила игры для каждого диска?

Нил Янг. Есть общие правила, их не так много, но они определяют способ работы. Те, кто связан со мной, об этом знают. Первое правило состоит в том, что мы никогда не прерываем запись. Машина крутится без передышки, какова бы ни была ценность происходящего — будь то разговоры в середине песни или наши обсуждения какого-то фрагмента. Второе правило: никогда не корпеть над куском, который не получается. Соус должен схватиться быстро. Не думаю, что я по натуре нетерпелив, но легко расстаюсь с песнями в тот момент, когда не слышу их дыхания. Я совсем не жду бури за каждой нотой — мне достаточно легкого дуновения. Если этого не происходит, я констатирую смерть и перехожу к другой вещи. Вот почему я всегда прихожу в студию с ворохом песен. Я знаю, что некоторые из них не выдержат испытания. Мне приходится даже вытаскивать из старья, как случилось с Rasor love на этом диске. Такая игра стоит свеч.

Ричард Роберт. Вы ощущаете радикальные перемены в вашем отношении к музыке по сравнению с началом карьеры? Каким образом вы развиваетесь?

Нил Янг. В последнее время я много слушал классическую музыку, меня интересовала ее структура. Я бы хотел сохранить мелодичность своих композиций, но поработать именно над структурой. Если относиться к музыке с академической точки зрения, то мне еще многому надо научиться. Что же до чувственной стороны, то я вполне доволен, делаю, что мне нравится, следую своей интуиции. Для Silver gold мы могли записать те же самые песни в гораздо более жесткой интерпретации, как бы на острие ножа. Но это был бы другой, чуждый мне диск.

Ричард Роберт. Вы еще продолжаете удивляться, что вдохновение спасает, что его источник не иссяк?

Нил Янг. Чем дольше живу, тем больше благодарен тому, что я музыкант. Я серьезно отношусь к ремеслу и всегда пытаюсь засвидетельствовать ему свое почтение. Я забочусь о том, чтобы — где бы я ни был — всегда были инструменты, даже если я до них не дотронусь. В гостиницах, когда я гастролирую, мне нужны рояль и гитара. Музыка всегда должна быть под рукой. Я не хочу отрывать себя от того, что сделало меня автором песен. Кроме того, очень важно ничего не форсировать, жить в согласии со своим внутренним ритмом. В течение месяцев может ничего не случиться, но вдруг меньше чем за два дня напишешь четыре песни. Все зависит от того, что происходит в жизни. Механизм творчества абсолютно от меня ускользает. Как объяснить связь с подсознанием или внезапный наплыв слов и нот? У меня нет ответа.

Ричард Роберт. Можете ли вы сегодня сказать, что связаны с какой-то определенной музыкальной традицией?

Нил Янг. Вчера с Дюком Данном, бывшим бас-гитаристом группы, мы как раз говорили о наших корнях. И обнаружили, что оба были в детстве убаюканы Джимми Ридом[1]. Нам потребовалась вся жизнь, чтобы разгадать эту тайну: Рид играл и пел блюзы с такой девственной непосредственностью, что казалось, он

[1] Джимми Рид (1925 — 1976) — негритянский классик блюза, прославившийся в послевоенные годы и особо ценившийся профессиональными музыкантами за грубое, необработанное, «природное» исполнение.

вообще не думает. Восхитительный идиот — в первозданном, благородном смысле слова. Он играл — все звучало точно, выходило само собой. Именно такую традицию мы с Дюком пытаемся развивать. Точность себе не закажешь. Но можно, по крайней мере, дать ей шанс проявиться. Лучший способ этого добиться — оставаться вблизи первоисточника, приблизиться к самой песне. Те, кто работает с нами, знают, что все остальное вторично.

Я не хочу становиться сутенером собственной музыки. В моем репертуаре есть песни, которые меня больше не интересуют, они свое отжили. Я не стану их исполнять, даже если продюсер какой-то телепередачи будет умолять на коленях с чеком в руках. Таков телевизионный мир, где о музыке никто никакого реального представления не имеет. Вот где происходит настоящее столкновение культур и где вы никогда не будете говорить на одном языке. Они вам там не шутя предлагают сняться под фонограмму, под балетное вращение камер, делают из вас полоумного и не понимают, почему вы их посылаете подальше.

Ричард Роберт. Вас оскорбляет современное отношение к музыке?

Нил Янг. Я, насколько возможно, избегаю невыносимых ситуаций. И не чувствую никакой зависимости от продюсеров телевизионных шоу, предпочитая сидеть в своем углу, шлифовать свои песни. Если музыку хоть немного унижают, я сразу ухожу и никакой энергии, никаких усилий на борьбу не трачу. Некоторые считают, что я слишком серьезно отношусь к делу, многих это раздражает. Но меня уже не переделаешь. И я никому не мешаю играть в свои игры.

Ричард Роберт. У кого из современных музыкантов вы находите это качество точности, о котором говорите?

Нил Янг. Я не слушаю много — во всяком случае столько, сколько хотел бы. Обычно это музыка, которую передают по радио, случайная. Скажем, когда мы с дочкой возвращаемся домой в машине и она переключает программы.

Я часто возвращаюсь к старым знакомым — таким как Джей Джей Кэйл[2]. Большую же часть времени я прислушиваюсь к звукам природы, к симфонии, которая постоянно «исполняется» всем, что окружает мое ранчо. Во всем этом есть музыка. И я не знаю ничего более непосредственного, живого...

Les Inrockuptibles, 16 — 22 mai 2000, N 243

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

[2] Джей Джей Кэйл (род. в 1938 году) — исполнитель блюзов, выступающий и по сей день.

Лучшие отечественные
кинофильмы
на кассетах

VHS...

1990

1999

...и DVD

МОСФИЛЬМ

СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

ЛЕНФИЛЬМ

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

Экран

ЛУЧ СТУДИЯ

КРУГ

ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ

КРУПНЫЙ ПЛАН

Киновидеообъединение «КРУПНЫЙ ПЛАН»
http://www/kp.l-card.ru; e-mail: cinema@l-card.ru
123242 Москва, Дружинниковская ул. 15; тел. 255-9060

...лазерных дисках

Video CD...

1997

XXI

КРУПНЫЙ ПЛАН

мы стараемся идти
в ногу со временем

Визуальный век
1970-е

фотоселекция **Евгения Березнера** текст **Владимира Левашова**

Вот наконец и произошло то, о чем мечтало столько поколений фотографов: предмет их профессии и любви получает всеобщее признание. Не то чтобы фотография вдруг остро понадобилась обществу: это произошло давным-давно. И не в том дело, что ее вдруг полюбили, потому что невозможно любить или не любить все то, что к началу 70-х стало фотографией. И уж совсем не значит, что фотография добилась статуса искусства: скорее искусство все больше стало превращаться в фотографию. С 70-х годов фотография становится объектом широкой продажи: ею торгуют галереи, она попадает на крупнейшие аукционы. Существенно возрастают размеры грантов, направляемых на поддержку фотографов. Фотографию начинают собирать многие музеи, более того, основываются специализированные фотомузеи и архивно-исследовательские центры. Возникают фестивали фото. Значительно расширяется издание фотокниг. Увеличивается количество выставочных проектов, посвященных истории медиума, история фотографии становится обычным предметом в высших учебных заведениях.

Признание фотографии происходит де факто. И происходит это, потому что к тому времени фотография достаточно постарела. Человечество консервативно, и даже его увлечение чем-то, перерастающее в моду и манию, не означает признания. Люди не признают нового, они лишь привыкают к неизбежному. Признание фотографии есть следствие этой привычки. Любопытно другое: способ, каким оно совершается, адекватен самой природе практики. Когда-то появление фотографии было одновременно изобретением и открытием. Изобретением техники, способной умножать реальность в ее визуальных подобиях. Открытием способности реальности к умножению, копированию самой себя, а также открытием — силой этой способности — издревле, казалось бы, известного мира. Техническое использование — это простое жизненное действие. Техническим изобретением можно пользоваться бессознательно: новизна составляет хорошую пару незнанию. Но открыть можно лишь то, что уже есть, причем есть давно и привычно. Признание и означает открытие. Сто тридцать лет человечество употребляло фотографию к собственной пользе, чтобы к началу 70-х годов XX века ее для себя открыть. Открыть — значит, увидеть прежде невидимое. В конце концов, *знать* и *видеть* в отраженном свете фотоснимка — тоже синонимы. Фотография есть явление одновременно соприродное и сочеловеческое. И как когда-то человек открывает повторенный в фотографии объективный мир, так теперь в *открытии* фотографии он заново открывает себя, собственную субъективность. Повторение превращает природное явление в факт культуры. То есть отворяет феномен работы человеческой рефлексии.

Из натуральной магии, а затем социальной технологии фотография обращается еще и в языковую данность. То, что раньше было вещью и фактом, к 70-м все больше воспринимается как символ, как искусственная конструкция. Все предыдущее десятилетие подводило к этому рубежу. Отрефлектированная фотографическая практика стала индивидуальной интерпретацией, экспрессией и позиционированием субъективности. В следующем десятилетии сама эта субъективность позиционируется как объект, рассматривается как феномен. Из этого вытекают некоторые важнейшие следствия. Фотография перестает идентифицироваться как свидетельство, как «правда о реальности», она предстает тем, что является самым известным и одновременно самым смутным, — синтетической формой, репрезентацией как таковой. Тем, в чем субъективное и объективное обнаруживаются лишь в движении взаимного перетекания, теряя какую-либо ясную определенность.

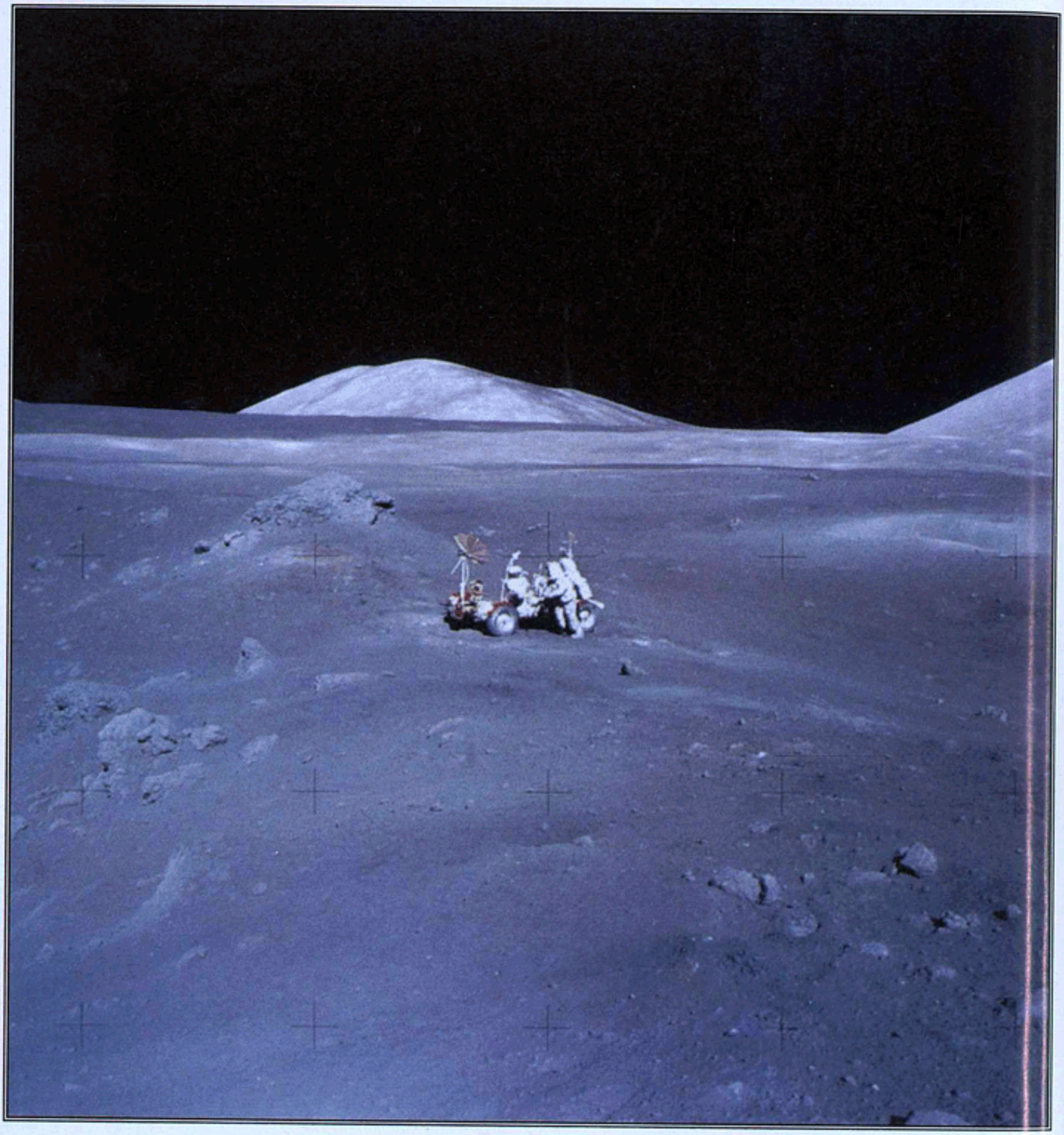
Среди массы книг о фотографии, выходящих в 70-е годы, выделяются две: «О фотографии» Сьюзен Зонтаг (1973) и Camera Lucida Ролана Барта (1980). Зонтаг в первой главе своего издания увлекательнейшим образом рисует кар-

тину того, как благодаря фотокамере изменяется человеческий взгляд и схватываемая им картина мира. При всей оригинальности этой работы вся она, в конце концов, исходит из идеи, которую высказал еще Анри Бергсон: фотография разрушает единство природы, которая остается теперь лишь во фрагментарных осколках. Зонтаг описывает большую совокупность операций с этими осколками, которые столь же объекты, сколь и знаки: их присваивают, их фальсифицируют, их используют как анастезию, отключающую чувство реальности. И, наконец, их складывают в любой тип повествования — в согласии с какой угодно субъективной целью. Но главное в том, что и фотографическое свидетельство в принципе не может возникнуть раньше, чем сформировалось субъективное отношение к тому, о чем оно, фото, свидетельствует. Так оказывается, что правда фотографии ничем не отличается от фикции, что любое фотовидение и вся основанная на нем современная система знаний насквозь идеологичны. Фотография открывается в своем единственном, поистине трагическом свидетельстве: любая объективность субъектно фундирована, так же как любая субъективность объектно предопределена. И понятно, что этот замкнутый круг не имеет ни начала, ни конца. Для того чтобы оперировать им, требуются иные процедуры, необходим анализ его репрезентативной грамматики, нужна эстетизация всей системы человеческого мироотношения.

Обескураженность подобным открытием и поглощенность элементарными связями символических элементов прекрасно демонстрирует концептуализм — то захватившее в 70-е годы мир художественное движение, которое пыталось вычленить первичные законы репрезентации, причины возникновения любой последовательности, всякого нарратива. Концептуальные произведения существовали в трех основных формах — текста, фотоизображения и объекта, причем все эти формы постулировались в качестве взаимозаменяемых. Концептуализм обнажил природу фотографии, поставив ее в отношения равенства к объекту и знаку, но в своем отвращении к идеологии так и не решился сделать из этого какой-либо вывод.

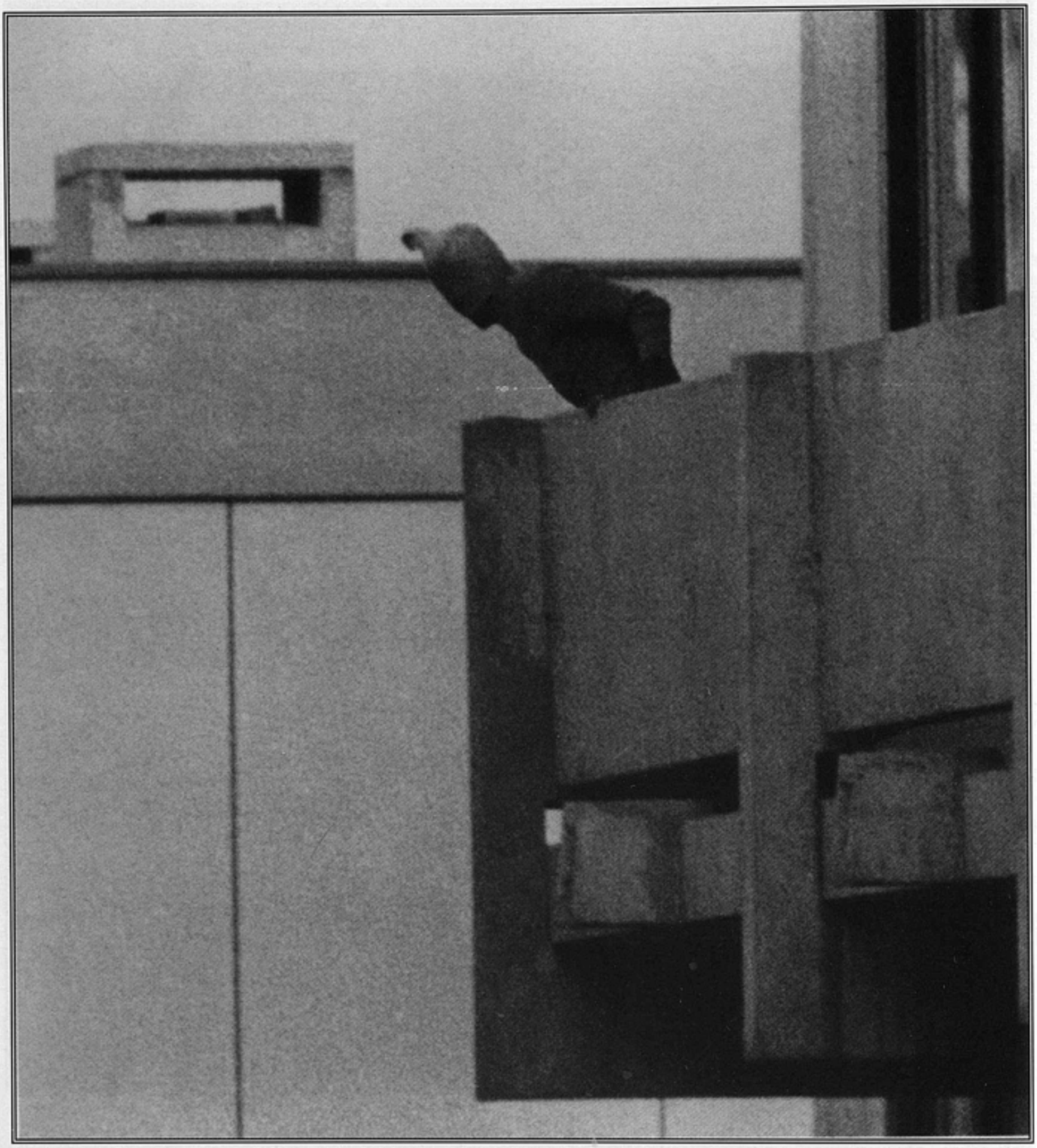
Человеком, который не то чтобы сделал подобный вывод, но совершил нечто неизмеримо большее, стал Ролан Барт. Его Camera Lucida, отметившая окончание десятилетия, стала наиболее сильным свидетельством об окончательном признании фотографии, полностью сменив парадигму ее, фотографии, рассмотрения, отменив в этой процедуре какую-либо актуальность фактора времени, сплотив оппозицию реального и фиктивного в единстве того параэстетического персонального опыта, для которого фотоизображение открывало бессмертное пространство существования.

Хельмут Ньютон *(США)*
Две пары ног в черных чулках
Париж, *1979*



Юджин Сернан *(США)*
«Аполлон-17» — Юджин Сернан, Роналд Эванс и Харрисон Шмидт на Луне
1972

Юджин Смит *(США)*
Томоко и его мать Минамата
Япония, *1972*



Неизвестный фотограф
Олимпийские игры в Мюнхене.
Палестинский террорист на балконе дома,
в котором жили израильские спортсмены.
Были убиты 11 спортсменов
1972

лексИКа
1970-е

Конец утопии. Понятие «утопия» прочно укоренилось в лексиконе трех последних поколений землян. В этом концепте и ближайших производных от него нашли отражение базовые социокультурные ориентации человека XX века.

В 1516 году впервые увидела свет «Весьма полезная, а также занимательная, поистине золотая книжечка о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия мужа известнейшего и красноречивейшего Томаса Мора, гражданина и шерифа славного города Лондона». Слово «утопия» составлено Мором из двух греческих компонентов. Но каких именно? Если из *εν* (нет) и *τοποσ* (место), то оно означает «место, которого не существует», «нигдея». Если же из *εν* (благо) и все того же *τοποσ*, то его следует толковать как «благое место». Латинский язык, на котором написана «Утопия», скрадывал различия между «у» и «ев», так что остается только гадать о замысле ее автора. Ну а если короткошеий хитрец («Целься хорошенько, — говорил Мор палачу перед смертью, — шея у меня короткая») сознательно играл словами, то Утопия — это буквально Благая Нигдея.

Как бы там ни было, в названии книги нет и намека на то значение, которое слово «утопия» приобрело позднее и которое ныне входит — причем в качестве одного из основных — во все словари: нереальный замысел, неосуществимая мечта. Так что когда в XX веке пошли разговоры о «конце утопии», то имелось в виду не отрицание возможности появления Благой Нигдеи, а прямо противоположная идея — отрицание невозможности ее осуществления. Впрочем, это была далеко не новая мысль.

На протяжении едва ли не всей своей истории человек строил утопические прожекты — личные, государственные, вселенские. И на протяжении всей истории стремился — нет, не просто воплотить их в жизнь, но прийти к такому положению, когда любое его хотение, любой план, любая идея, пусть самая безумная, становились бы осуществимыми. Он мечтал, иными словами, о конце утопии как неосуществимого замысла. Прежде всего благого, конечно. Но не только, не только. В сущности, человек грезил о том, чтобы стать Богом. Но для этого требовалось убить настоящего Бога.

Подобного рода покушения предпринимались с незапамятных времен — гениями и злодеями. Чтобы мысли о всемогуществе овладели сознанием ординарных левых и приобрели массовый размах, требовались глобальные перемены, расшатывающие планетарные устои. Их и принес XX век. Порожденные им бунты, перевороты, кризисы, революции, войны обесценили человеческую жизнь и растоптали богов. А сопровождавшие его научные прорывы одарили людей колоссальными техническими возможностями и пробудили в них непомерную гордыню. Нужен был только сигнал к действиям. Массовым действиям.

Первым его подал Фридрих Ницше. «Бог умер!» — провозгласил он. Бог умер, и появился сверхчеловек. Этим было сказано гораздо больше, чем было сказано. Два десятилетия спустя, подводя первые итоги русской революции, Николай Бердяев сделал ужаснувшее его открытие: утопии осуществимы. И задача всех, кто стремится к свободе, в том, чтобы предотвратить это осуществление.

Хорошо поработали на идею «конца утопии» большевики, утверждавшие, что «нет таких крепостей», которые они «не могли бы взять». И в самом деле: вся их политика была не чем иным, как попыткой доказать на практике осуществимость утопических идеалов, выношенных великими мыслителями прошлого. Это, кстати сказать, нашло отчетливое отражение в официальной советской культуре, пронизанной духом чудотворства. (Вспомнить хотя бы массовые советские песни: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...», «Нам нет преград ни в море, ни на суше...» и т.д. и т.п.)

В послевоенные годы апофеозом идеи «конца утопии» стали выступления «новых левых» (их пик пришелся на конец 60-х — начало 70-х годов) и призывы их идейных вождей и духовных наставников из числа левых интеллектуалов. «Будьте реалистами — требуйте невозможного!» — настаивали взбунтовавшие парижские студенты. Эту идею им подсказал известный американский социолог Чарлз Райт Миллз. «Я думаю, — утверждал он в знаменитом «Письме к новым левым», — что «утопической» считается ныне любая критика и любой проект, которые не укладываются в сознании большинства, выходят за рамки замкнутой среды, которые люди не могут непосредственно осмыслить и которые они не могут с достаточным основанием рассчитывать сразу применить».

В том же духе выступал и другой видный левый интеллектуал, едва ли не самый популярный среди новых бунтарей, — германо-американский философ Герберт Маркузе. «Сегодня, — писал он в очерке «Конец утопии», — любая форма конкретного мира, человеческой жизни, любая трансформация технической и естественной среды являются возможными... Сегодня мы обладаем возможностью превратить мир в ад и уже преуспели, двигаясь в этом направлении. Но у нас есть и возможность превратить мир в противоположность ада. Это означало бы конец утопии, то есть отклонение от тех идей и теорий, которые используют понятие утопии, для того чтобы подвергнуть отрицанию определенные исторические возможности...»

С тех пор минула вечность, и теперь уже мало кто поминает о «конце утопии». Прежде всего, конечно, по той причине, что общества, еще недавно представавшие как живое воплощение утопических проектов, исчезали с политической карты мира. Но дело не только в этом. Драматические события последних десятилетий, глубинный смысл которых откроется, видимо, еще не скоро, настораживают людей, побуждают их более сдержанно оценивать свои творческие возможности в историческом процессе и более деликатно обращаться с таким огнеопасным и взрывоопасным веществом, как утопические идеи.

Словом, и либералы и консерваторы, и левые и правые сходятся ныне в том, что человек не может жить по утопии. И не должен пытаться это делать. Слишком уж высока плата. А конечные результаты, как правило, далеки от первоначального замысла. И даже краткий миг «упоения в бою» и сладостное ощущение себя демиургом мира, сопровождающие процесс утопического творчества, не окупают ни страданий жертв, ни душевного разлада и жестоких разочарований мнимых властелинов мира, взирающих на руины возводившихся ими чертогов. «Главная ошибка всех нас была до сих пор в том, что мы рассчитывали на лучшее и от этого впадали в бюрократические утопии. Реализовалась из наших планов ничтожная доля. Над планами смеялась жизнь, смеялись все», — сказал Ленин незадолго до смерти. Так что стоит прислушаться к предостережениям авторов многочисленных антиутопий, негативных утопий, дистопий и какотопий — от Олдоса Хаксли до Ивана Ефремова и братьев Стругацких.

Но вот проблема: человек не может жить без утопии. Держа в руке фонарь, освещающий земные тропы, он одновременно вглядывается в далекое звездное небо кантовского императива. Словом, человек — существо и земное, и небесное одновременно. И ему просто не выжить без идеала, без сверхзадачи, без мечты, без «снов», в которых, по словам Достоевского, останавливаешься лишь на точках, о каких «грезит сердце». И было бы просто безнравственно и преступно пытаться силой «очистить» наше сознание от утопизма и превратить человека в бездушную машину.

Выход из этого круга только один: научиться жить с утопией, не живя по утопии. Вот в чем вопрос, как говаривал принц датский.

Эдуард ***Баталов***

Анекдот. В «Прогулках с Пушкиным» по лагерю Андрей Синявский заметил, что в «Графе Нулине» анекдот и пародия рекомендуются «на пост философии, в универсальные орудия мысли и видения».

Бытование и функции анекдота выходят в нашей зоне за границы «смеховой культуры» и становятся фундаментальным методом описания советской цивилизации. Утвердившись в статусе родной речи, анекдот стал на долгое время «наше все». Испытанием свободы (воли) и доли (судьбы). Формой протеста и репетицией парламента. Проявлением массового психоза и скрытой истерии («Солнышко село». — «Ну это уж слишком»). Партизанской защитой от «жизнеутверждающих» словопрений и оправданием цинизма («Что такое порядочный человек? Это тот, кто без нужды подлости не сделает»). А также метафизическим расширением репрессивной реальности («Какая ужасная погода!» — «Подонки, что хотят, то и делают»).

Колоссальный тираж этого устного самиздата подрывал монологизм власти, попутно даруя виртуальную победу над ней. (Хотя казалось, что фантомна как раз пародируемая реальность.)

Убежище анекдота закаляло социальную пассивность и оттачивало — в силу отстраненности от происходящего — наблюдательскую активность одаренного советского человека, его художественную проницательность, его способность считывать «птичий» язык, оперировать модернистским принципом «опущенных звеньев» («Слышали? Русские на луну собираются». — «Все?»), эротизировать подтекст (наш «золотой запас», «черную дыру», «двойную бухгалтерию», не говоря о «теневой экономике»).

Иллюзорное освобождение от метафизики власти провоцировало ревизионистский азарт анекдотчиков, но и обеспечивало надрывное сосуществование «охотников и жертв». Не потому ли амбивалентность казалась «главной характеристикой» нашего народа-творца, идеалиста и скептика. «Нет в России палача, — писал в 1976 году Иосиф Бродский, — который бы не боялся стать однажды жертвой, нет такой жертвы, пусть самой несчастной, которая не призналась бы (хотя бы себе) в моральной способности стать палачом. Наша новейшая история хорошо позаботилась и о тех и о других. Какая-то мудрость в этом есть. Можно даже подумать, что эта амбивалентность и есть мудрость, что жизнь сама по себе не добра и не зла, а произвольна... Именно эта амбивалентность, я полагаю, и есть та «благая весть», которую Восток, не имея предложить ничего лучшего, готов навязать остальному миру».

В тоталитарную эпоху рассказчик анекдота заговаривал, как в магическом заклинании, свои страхи и, смеясь, расставался со своим прошлым и будущим, отдаваясь фантомному раскрепощению в настоящем. Ритуальное времяпрепровождение «за анекдотом» («За что посадили?» — «За анекдот». — «Не за анекдот, а за решетку») отражало коллективный невроз или «шизоидную» регламентацию неофициальной жизни. В период перестроечной социальной эйфории анекдот перестал быть каналом массовой сублимации. Однако в конце 90-х, склонных к воздушно-капельной инфицированности 70-ми (желание дистанцироваться от власти и уклон в частные интересы), вирус анекдота захватил тотальную виртуальную реальность. (Появился особый тип услуг: «сбрасывание» новых анекдотов на пейджер.) Но сам анекдот из общеупотребительного языка общения стал его подменой, что связано с утратой единого контекста и перекодировкой некогда общих для разных слоев общества ценностей.

В эпоху совпадения копии и оригинала (а также в эпоху новой исторической общности постсоветских граждан — «новых русских») отменяется старая двойственность, определявшая взаимодействие человека со средой и откристаллизованная в анекдоте («Некто смотрит в зеркало и говорит: «Один из нас определенно стукач»).

Но странное дело. Если старые анекдоты — на манер противоядия — действовали как иллюзорное преодоление травматической реальности, то новые такой травматизм симулируют («Все анекдоты про Вовочку считать политическими»). Наркотический эффект, свойственный имперсональному подрыву идеологии, сменился тоской по мифологии, которую можно сверить с анекдотом!

«А я откуда? Из анекдота. А ты откуда? Из анекдота. А все откуда? А все оттуда», — уловила генеалогию диссидентствующего народа Наталья Горбаневская. Теперь — чтобы обрести идентичность и самоопределиться — надо в анекдот снова войти. Ведь он актуализирует не только разрывы, но и осуществляет «связь времен».

Судьба человека, зависящая от его права на анекдот, — одно из главных открытий советской цивилизации, выходящее за рамки политики в область чистой экзистенции. Анекдот засвидетельствовал переход явлений и сущностей в новое качество. Жизни — в предмет, слова — в действие, литературы — в жизнь, человека — в вещь. («Из интервью Брежнева. «Какое у вас хобби?» — «Собираю анекдоты о себе». — «И много собрали?» — «Два с половиной лагеря».)

Прежняя система подогревала идею мессианской роли народа, идущего на плаху за анекдот. Осмеяние (освобождение) оборачивалось слезами (заточением). А мирный асоциальный рассказчик вознаграждался биографией избранника.

Подобно тому как русская литература вышла из гоголевской «Шинели», из анекдота об украденной вещи, постсоветский человек вышел из фильтрационного лагеря массовой неофициальной культуры. Лишившись привилегированного местопребывания, героическая роль анекдота растворилась в «беге времени». Из амплуа неврастеника, манифестирующего призрак свободы, анекдот превратился в безопасный продукт потребления, который можно заказать по телефону, послушать по телевизору или на автоответчике. Вместе с тем нынешняя жизнь анекдота после жизни норовит вернуть ему (если повеет 70-ми) «пост философии» и престиж оригинала. Иначе говоря, готовит его стать копией абстрактной модели (или «картины мира»), запечатлевшей фольклорный сюрреализм и минутный катарсис, просветляющий драматизм существования между небытием и действительностью.

Зара ***Абдуллаева***

Мизогиния — один из модных терминов, вошедших в интеллектуальный обиход в 70-е годы в связи с подъемом феминизма, влившегося в общедемократическое движение в защиту угнетенных. В кинотеорию это понятие ввел, по-видимому, Андре Базен в статье «Орсон Уэллс», где сочувственно писал о мизогинии как общепризнанном свойстве американского классического кино и Рите Хейуорт как одной из его первых жертв.

Известно, феминизма нет; соответствующая капитальная антология не случайно называется «Феминизмы». Сегодня мои (правда, не сказать, что фундаментальные) попытки обнаружить этот термин в серьезных трудах разных направлений успехом не увенчались; похоже, что его вынесло на обочину движения, и я подозреваю, что он догорает где-то в плотных слоях не теоретизирующих, а практикующих феминисток, ничем не отличающихся от активисток возглавлявшегося товарищем Коллонтай Женотдела, называвшегося у нас в ранние революционные годы «Центро-баба». Кстати, классик феминистской кинотеории американка Патриция Мелленкампф рассказывала мне, как напугала ее на заре перестройки проводившаяся под знаменем феминизма конференция в столице одной бывшей советской республики: участницы научной конференции собрались отчасти пожаловаться на горькую женскую долю, отчасти потолковать о том, что все мужчины — свиньи. Зря, между прочим, жаловались. Мизогиния, или, говоря по-старому, женоненавистничество, якобы свойственное мужскому полу в патриархатном обществе, вовсе не является прерогативой мужчин. В 1971 году Милан Кундера написал роман «Вальс на прощание». Действие происходит на курорте, где лечат от бесплодия. Главный врач санатория, доктор Шкрета, хорошо изучивший вопрос, утверждал, что самые ярые женоненавистники — женщины. Создатель, учил доктор Шкрета, вложил в сердца женщин ненависть к другим женщинам, ибо хотел, чтобы род людской размножался. Достаточно привести в пример «Три истории» Киры Муратовой: фильм этот, поменяв порядок историй, можно рассматривать как рассказ об одной женщине, которая в детстве отравила дяденьку-няньку, а став взрослой, принялась истреблять «лишних» женщин — матерей, отказывающихся от своих детей. Криминолог Отто Поллак, сделавший в 50-е годы более общий вывод о женской склонности не просто к взаимной ненависти, а к преступлению, исходил не из теологических, а из физиологических соображений. Женщина, во-первых, самой природой провоцируется на преступление: предменструальный синдром, беременность и менопауза, согласно доктору Поллаку, — «причинные факторы женской преступности». Во-вторых, женские преступления очень редко раскрываются: женская способность имитировать оргазм (на фоне беззащитно откровенной демонстративности оргазма мужского), как и привычка скрывать менструацию, развивает в женщине особую скрытность, хитроумие и изворотливость. Наконец, в-третьих, самой своей жизнью женщина обеспечивается благоприятными условиями для совершения безнаказанного преступления, например, на кухне. (Вспомним, как в «Мамочке-убийце» Джона Уотерса, маньячка-домохозяйка изничтожает всех подряд, пользуясь сугубо женским инструментарием из повседневного обихода, включая телефонную трубку или окорок.) Более того, жертвы, пострадавшие от женской руки, а также судебные, надзирающие и карательные органы слишком снисходительны к женщинам: мужское рыцарское отношение к дамам затрудняет полицейским процедуру ареста, прокурорам — обвинение, а присяжным — вынесение вердикта. В XIX веке у Чезаре Ломброзо подозрение вызывали мужеподобные женщины; в XX веке выяснилось, что подозрительность следует оттачивать на женственных и ангелоподобных.

Впрочем, Отто Поллак ошибался: женщины не хитроумны и изворотливы — они дьвольски хитры и изворотливы, и за одной ложью обнаруживается другая и третья.

Во время объятия Майкл О'Хара (Орсон Уэллс) опускает руку в сумочку (символизирующую, натурально, вагину или матку) Эльзы Баннистер (Рита Хейуорт) и без тени удивления обнаруживает там пистолет. «Я так и знал, — сообщает он нам, зрителям. — Мне удалось уйти от копов, но от нее — нет» («Леди из Шанхая»). Пройдя «огонь и воду» фаллопиевых труб — лабиринта китайского «Домика чудес», — челюсти дракона (vagina dentata), О'Хара под действием передозы проваливается в черную пустоту — символически возвращается в материнское лоно. Одиссея героя овеществляется препятствиями в виде женских символов и заканчивается его победой. Раненая Эльза (как выяснилось, преступница) молит Майкла о помощи, пытаясь соблазнить его последним смертельным объятием. В этом облике она типичная преступница «по женскому типу», слабая и податливая истеричка. Но на самом деле Эльза — соблазняющий объект, нарциссическая эксгибиционистка, умирающая, глядя на себя в зеркала, прелесть которой, по Фрейду, заключается в самодовольстве и недоступности — как и прелесть кошек и больших хищников, а также великих преступников. Так что на самом деле под личиной хитрой и изворотливой истерички скрывался хладнокровный убийца-нарцисс, лишенный потребности любить, то есть тот самый тип, который Фрейд считал самым характерным «для более чистого и настоящего типа женщин».

В книге «Убийца. Психологическое исследование убийства» (1978) Джейн Тотмен отметила, что в глазах общества вина женщины, совершающей преступление, всегда тяжелее, чем вина мужчины, ибо женщина нарушает свой священный статус дарительницы жизни. Женские преступления легко выводятся из сущностно женских качеств — мстительности, ревности, трусости, склонности к сплетням и лживости. В 1978 году

Клод Шаброль поставил фильм по следам реальных событий 1933 года — «Виолетта Нозьер». Девушку, которая убила отчима и пыталась убить мать (той удалось выжить), репортеры называли «женщиной-сфинксом», «убийцей-тигрицей», «женщиной в коме», «Борджиа XX века» и т.п. Шаброль говорил, что это фильм о том, что чужая душа — потемки. Фильм строится на двусмысленности: мы, по сути дела, не видим главных событий, видим лишь их отражения в зеркалах. Изабель Юппер играет сомнамбулу с неподвижным взглядом, женщину-загадку, чьи фантазии, воспоминания, сны, смешиваясь с реальностью, выстраивают события неким обманным, неуловимым образом. Шаброль анатомирует комплекс Электры — Виолетта фиксируется на отчиме, видя в матери соперницу. Мы так и не узнаем правды, не узнаем, почему Виолетта совершила свое преступление: действительно ли отчим ее изнасиловал, или она оклеветала его, а может, это произошло в ее воображении. Шаброль склоняется к простейшей из трактовок, когда дело касается женского преступления: его Виолетта Нозьер безумна, и природа ее безумия — сексуальная. Все, таким образом, сводится к классической дихотомии, зафиксированной психоанализом: женская сфера — область другого, пралогического, доэдипова, принципиально неорганизованного языка желания, обусловленного размытой женской сексуальностью. Соответственно, женское поведение ассоциируется с беспорядочными, умонепостигаемыми импульсами и поступками. Поэтому когда женщины просятся в Думу, утверждая, что они дарительницы и охранительницы жизни, следует помнить, что их умонепостигаемый откат от этой позиции будет непредсказуемым и ужасным. Можете называть это опасение мизогинией.

Нина ***Цыркун***

New Age. Интегрируя многочисленные определения, можно сказать, что New Age («нью эйдж», «новый век») — это синкретическое социокультурное философское движение, возникшее на обломках рационально-сциентистской картины мира, решающее задачу обретения новой целостности «по ту сторону рационализма и иррационализма» путем тотальной «трансформации сознания», которая должна привести к новому примирению и единению с природой и космосом. Кроме того, в понятие New Age входит поиск новой духовности вне разрушенных или дискредитированных религиозных дискурсов. Имеется в виду возрождение веры помимо официальной церкви. Ведь молодежь была недовольна замшелостью церковных обрядов, этой средневековой по сути риторикой: «раб божий», «умерь свою гордыню» («разоружись перед партией»), «грешник», «гордец», «еретик». Так можно было разговаривать с темным средневековым обывателем, но не с молодым обладателем «Макинтоша». Почему он должен быть «рабом Божьим» и почему он должен бояться? А может, ему хочется дружить с Богом, с высшим существом, в которого он верит? Однако его совершенно не устраивает «оформляющая» его веру реликтовая инфраструктура.

При этом в популярном восприятии термин «New Age» — «новый век» обладает, так сказать, избыточной емкостью. Все оккультное, восточное, нетрадиционное, мистическое, имеющее место в современной западной духовной жизни механически записывается в эту категорию. Сам тезис о том, что наступает «новый век», взят из астрологии. На смене веков меняется знак Зодиака — Рыбы уступают место Водолею. В последнее время, однако, ориентальный и оккультные мотивы в New Age занимают все меньше места.

Применительно к искусству этот комплекс идей означает (прежде всего) отказ от агрессивного, деструктивного начала, характерного для позднего модернизма.

Происходит как бы «художественное оформление обретения новой веры».

Наиболее выпукло идеология New Age проявилась в музыке. «Музыка нового века» (the New Age music) — в традиционном модернистском понимании — ретроградное явление. В эту категорию попадают музыканты самых различных жанров — и джазмены всех направлений, и классические музыканты-исполнители, и авангардисты, и рокеры. (Не говоря уже о том, что теоретически в категорию New Age можно вложить и неоклассицизм 20-х годов — Стравинского, Хиндемита.) А вот в каталог фирмы грамзаписи Whindham Hill, специализирующейся исключительно на музыке New Age, входят «Гимнопедии» знаменитого постимпрессиониста Эрика Сати. (Можно также отметить, что на современных синтезаторах есть даже тембр New Age.)

Объединяет эту разношерстную компанию отсутствие начала деструктивного, демонического, характерного для раннего модернизма, экспрессионизма, футуризма. Эта новая конструктивность может являться в самых различных формах — и как джазовая композиция (творчество гитариста Пэта Матини), и авангардный опус, например работы минималистов Стива Райка и Филипа Гласса. А то и в совсем облегченном

виде «легкой инструментальной музыки» Андреаса Волленвейдера. Главное — это создание некоего нового «слаженного» звукового мира вне традиционных пессимистичных модернистских клише.

Манифестом New Age в кино можно считать квазидокументальный эпос Годфри Реджио «Коянискацци» — с его противопоставлением био- и техносфер, изумленным, озонно свежим, расчищенным от дерна холодных текстов взглядом в мир, структурированным частоколом монотонных органных аккордов минималистской музыки Филипа Гласса.

Голливуд, несмотря на очевидную реакционность продюсеров, все же вынужден отвечать на вызовы современности, и New Age, как популярное общественное движение в конечном итоге не обойден его вниманием. Например, к New Age в некоторой степени имеет отношение знаменитый фильм Кевина Костнера «Танцующий с волками» (1990) с его радикальным пафосом разрыва с европейской рациональностью и призывом к погружению в архаику. Критик Эдвард Кастильо замечает: «Когда Танцующий с волками решает покинуть племя Десяти Медведей, он провозглашает: «Я должен идти... и пытаться говорить тем, кто будет слушать». Сможет ли Танцующий с волками стать тем мессией, которого ищут ньюэйджеры и который смог бы возглавить поход белого человека назад к физическому и духовному слиянию с землей, его матерью?» Похожий пафос можно найти, например, в фильме Эктора Бабенко «Игры на полях Господних» (At Play in the Fields of the Lord, 1991).

Интересно, что некоторые элементы нового постспилберговского Голливуда имеют отношение к New Age. Прежде всего, это стремление найти некую гармонию в жизни (пост)современной американской сабурбии, которым пропитано кино школы Спилберга.

При этом понятие «новый век» во многом смежно с умонастроением, которое можно назвать «ощущением жизни в наступившем будущем», что является элементом идеологического каркаса кинематографа школы Спилберга. И действительно, фантастические артефакты (от компьютеров до расшифрованного кода ДНК) стали фактами реальности. У футурологов есть мнение, что «новый век» начался в 1975—1977 годы — со времени внедрения первых персональных компьютеров и видеомагнитофонов.

Существенным препятствием, однако, в признании Спилберга ньюэйджером в глазах радикальных критиков является его коммерческий успех и принадлежность к исправно функционирующей киноиндустрии. С другой стороны, продолжая параллель, музыкальный New Age, в отличие от других послевоенных авангардных течений, существовавших на дотации «при университетах», — музыка тоже коммерчески состоятельная. Например, один из отцов направления минималист Филип Гласс стал первым после Стравинского композитором, с которым фирма CBS подписала пожизненный контракт с обязательством записывать все, что он сочинит.

Валентин ***Эшпай***

Шахматы. 70-е открылись знаменательным событием — «Матчем века», в котором сборная шахматистов Советского Союза встретилась с лучшими шахматистами всего остального мира. Победа с разницей в одно очко закрепила положение вещей в мире шахмат: «господство советской шахматной школы». Однако и «только лишь» одно очко преимущества, и, что самое главное, отсутствие Роберта Фишера уже тогда заставляли предположить грядущие перемены. Ждать пришлось недолго. В 1972-м Фишер добивается права оспаривать звание чемпиона мира у Бориса Спасского, победив всех своих соперников в отборочных матчах с разгромным счетом. Матч между ними состоялся в Рейкьявике, и можно сказать, что впервые это был не просто матч двух шахматистов или шахматных школ, но, помимо воли участников, поединок политический. В тот самый момент, когда визит Никсона в Москву и его встречи с Брежневым создали ощущение перемирия в «холодной войне», политическая борьба переместилась на шахматные поля. Удивительно при этом, что в символическом матче в Рейкьявике встречались, пожалуй, два самых аполитичных шахматиста в истории шахмат. Для Фишера не существовало ничего в мире, кроме шахмат, для Спасского же шахматный талант был ключом к собственной независимости. Оба сторонились политики, и оба стали фигурами в политической игре.

Неуравновешенный Фишер не является на первую партию. Президент Шахматной федерации (ФИДЕ) Макс Эйве говорит, что готов засчитать Фишеру поражение в матче, но Спасский отказывается от этого подарка. Он готов играть. Он играет и проигрывает. Этот жест Спасского, не важно, чем он был продиктован — благородством или самоуверенностью, знаменует конец «эпохи игры», после чего в шахматах восторжествовала «эпоха борьбы».

«Эпоха борьбы» началась не с Фишера, а с чемпионства Фишера, отобравшего титул у советских шахматистов. Древняя игра стала формой современной политической борьбы, причем борьбы односторонней, борьбы, сформированной именно советским образом политического мира. Не случайно к основным «борцам» последующих лет, Корчному, Карпову и Каспарову, при всех их различиях, применим эпитет «советский». «Советский диссидент», «советский чиновник» и «советский демократ» соответственно. Именно эти три фигуры играли ключевые роли на шахматной сцене после ухода Фишера.

Фишер прекратил играть сразу после победы в Рейкьявике. На матч с Карповым он не явился, поскольку не были приняты его условия. И если Спасский без борьбы потерял титул, то Карпов без игры его приобрел. Иногда говорят, что Карпову чемпионское звание досталось «без борьбы», но эта речевая фигура явно неточна. Борьба была, не состоялся лишь матч с Фишером. И Карпов, когда тот же Эйве объявлял его чемпионом мира, уже не мог поступить аполитично, он уже был неотъемлемой частью и политики СССР, и политики ФИДЕ. Его матч с Корчным в Багио в 1978 году был в этом смысле весьма характерным.

Корчной, один из сильнейших шахматистов, всегда был борцом. Однако своих наивысших успехов он достиг тогда, когда эмигрировал из Советского Союза и стал бороться не только с шахматными королями, но и с коммунизмом. Силы его удвоились, и в тяжелейшем поединке с молодым Карповым до шести побед, проигрывая, он сравнял счет — 5:5. Но на этом шахматные силы политики антикоммунизма иссякли. Мир замер перед событием уже не шахматного масштаба. Но... безвольно разыгранная защита Уфимцева — и Корчной после нескольких месяцев упорной борьбы проигрывает партию, в которой игра, по сути, так и не началась. Брежнев награждает Карпова в Кремле, целует и назначает руководителем Фонда мира.

На исходе 70-х молодой гроссмейстер Гарри Каспаров становится чемпионом Советского Союза. Позже последовала серия упорнейших матчей Карпова и Каспарова, в которой большую роль играли шантаж, подкуп, тайные информаторы, реальные агенты КГБ, спортивные чиновники и высшие чины государства. Партии самого первого и самого драматичного матча проходили в Колонном зале Дома Союзов, периодически прерываясь из-за похорон членов Политбюро. Шахматная политика превратилась в мрачный спектакль. И спектакль этот был абсолютно советским. Его закулисные страсти вряд ли были так понятны шахматному миру, как любому гражданину нашей страны, даже не знающему, как ходят фигуры. С исчезновением Советского Союза само собой ушло и великое противостояние двух «К»: одной шахматной борьбы (то есть игры) было явно недостаточно.

Каспаров — шахматист, которому необходим политический адреналин. Он должен сражаться с врагом, а не играть с коллегой. Достойного врага найти трудно. Если Карпов персонифицировал и коммунистический режим, и коррумпированную шахматную бюрократию, то другие — только играют. Но Каспаров в поиске. Он сражается с мощнейшим компьютером, а в 1999-м через Интернет сыграл партию со всем миром. И все более и более очевидным становится то, что шахматы как форма политической борьбы уже неактуальны. Победа компьютера (к тому же американского) над чемпионом мира — дополнительное тому свидетельство.

Шахматы — не просто основная интеллектуальная игра XX века, но и некоторая модель мира, где проигрываются разнообразные сюжеты. Политический сюжет, возникший в 70-е, сегодня уже практически исчерпан. Игра возвращается к своим основаниям, к игре, в которой агональность (соревновательность) и удовольствие вновь находят друг друга. Турниры проводят уже и блиц, и вслепую, и по Интернету, ветераны играют с девушками, компьютерные программы с людьми, гроссмейстеров уже несколько сотен, чемпионов мира двое, из которых один по-прежнему Каспаров, по-прежнему один, по-прежнему сильнейший... Но поклонения силе уже нет. Эта модель мира уходит в прошлое.

Олег ***Аронсон***

Чужой/чужие. Среди самых пугающих в детстве да и во взрослости тоже — это истории про всякого рода оборотней, вурдалаков и прочих Alien'ов. Они вызывают нервное передергивание плеч, в отличие от ощущения высокого и трагического, сопровождающего ужасы катастроф и землетрясений. Очевидно, близость этих монстров роду человеческому и одновременно ужасающая их чуждость и рождают подобную специфическую пугающую завороженность. Их пограничность, одновременное существование в зоне человеческого и нечеловеческого, обнаруживает хрупкость самого антропологического.

Помню, сходным же образом меня всегда не пугал, а устрашал вид врастающего в доисторическое чудище или, наоборот, вырастающего из него Ивана Грозного над телом своей вполне антропоморфной жертвы. Сила этой репинской картины отнюдь не в глубинах постижения исторического или психологического, но в этой самой интуиции, ощущении легкости и естественности проваливания в alien'ость. Или, наоборот, проступания ее в любой и самой неожиданной точке антропоморфного пространства.

Но хватит о страшном. Теперь просто о культурном. Когда исчерпана любая возможность порождения любого текста, текстоцентризм и всякого рода социальные и культурные утопии дискредитированы и единственно оставшейся, служащей последним прибежищем культурных упований являтся утопия общеантропологических оснований. То есть сказанное одним человеком может быть понято другим, независимо от пространства и времени их нахождения. Однако чересчур уж напряженное переживание этой последней оставшейся утопии и некоторые последние научно-медицинские достижения обнаруживают и актуализируют, ставят на повестку дня проблему «новой антропологии».

Нельзя сказать, что подобная формулировка абсолютно нова. Практически любое мощное идеологическое движение и учение в истории человечества претендовало на сотворение нового человека — припомним идею нового христианского человека, нового фашистского или советского человеков. Конечно, опыты и основные усилия предпринимались в сфере духовной, социальной и культурной, почти не касаясь физиологии. Но и то, за период человеческой истории, надо сказать, человеческий тип, как и среда его обитания, заметно изменились. Люди стали крупнее, дороднее и долголетнее. Городской быт переменил дневной и сезонный временные циклы функционирования человека. Изменились родовые и семейные отношения. Информационные и коммуникационные связи, в сущности, превратили пространство в модус времени. Поездки нынче исчисляются количеством часов, проведенных в некоем бескачественном транспортном пространстве. Интернет переосмыслил проблему личностного общения, развеществив партнера, неопределимого ни по реальному имени, ни по месту его нахождения, ни по возрасту, ни по полу. Да и вообще, ведя диалог с несколькими лицами, ты не уверен, что это не одно и то же, явившееся тебе просто под разными именами.

Вот тут меня недавно поразила одна вполне простая мысль, что на протяжении нескольких тысячелетий трудовая и культурная деятельность человечества была теснейшим образом связана с лошадью и сопровождающим ее техническим и культурным обиходом. Еще в начале нашего века до 90 процентов населения тем или иным образом соприкасались с ней в своих трудах. Чуть ли не все культуры и мифологии имели ее одним из основных базисных тем и образов. Да еще в 40-е годы XX века польская конница и конница Доватора шли с обнаженными саблями и шашками на металлических монстров новейшего времени. И что же? Практически ничего. Лошадь исчезла из быта и культуры. И кто-нибудь рвет на себе волосы по этому поводу или выламывает руки? Нет, все ходят спокойно в зоопарки, любуются на нее в соседстве с иными дикими и неведомыми городскому жителю зверями. На улицах городов на нее оглядываются, как на невидаль.

Одним летом далекого 73-го года мы прогуливались с приятелем и его огромным догом возле двухэтажной подмосковной дачи в Абрамцево. Неожиданно из-за поворота дороги появилась нормальная лошадь, и наш пес, брыкнув ногами, рухнул в обморок от явления этого неведомого чудища. Кое-как мы дотащили его до дачи.

А вы говорите! Казалось бы, за давностью лет употребления, совместного существования должно бы впитаться в поры, войти в гены. Не вошло. Редко кто сейчас и вспомнит, что такое есть быть чрессидельник (даже сам не знаю, правильно ли произношу и пишу).

Но это все поэзия. А недавно на фестивале авангардного балета в Екатеринбурге я предложил участникам конференции ситуацию с танцовщиками — обладателями трех, скажем, ног. Или могущими, предположим, зависать в воздухе на неограниченное время. Или же стремительно уносящимися в даль и столь же стремительно оттуда возвращающимися. Для нас это все метафоры, а для них тело и его антропологические параметры — материал их работы, язык и текст. Однако все перечисленные странности все-таки лежат еще в пределах привычно трехмерного обитающего и движущегося тела. А если человек, представим себе, наделен еще одним органом чувства, способностью восприятия параллельно с физическим телом многочисленных иных — астральных, энергетических (уж и не знаю, сколько их там, но мы ведь проводим некий умозрительный эксперимент). Тогда, вещал я оторопевшим художникам прямой телесности, на сцене за некоторым художественно выстроенным передним картонным планом простых известных старо-антропоморфных телес обладателю подобного зрения предстанет дикий хаос всего открывшегося остального. Но я говорил людям балета.

Это все, конечно же, страшно, но не так, чтобы уж и очень. Теперь о вещах по-

страшнее. Вы, наверное, помните про сакраментальную британскую овечку Долли. Нечто овечкоподобное. Эта овечка объявила, выявила весьма серьезные и насущные культурные, этические и экзистенциальные проблемы подступающей новой антропологии.

Мимоходом отметим: как сексуальная революция освободила любовь от деторождения, так клонирование вообще отделило (вернее, в перспективе отделит, а в идее уже отделило) продолжение человеческого рода от прямой репродуктивной способности человека.

Так вот, наблюдая процесс стремительной урбанизации и нарастание мегаполисов, а также и их собственное разрастание, унификацию жизненной среды в них, примем за несущественные для нас возражения сторонников традиционной культуры и старой антропологии о влиянии разнообразия социальных условий и воспитания на клонированных двойников. Для нас это несущественно. Мы сторонники страшных историй и сценариев.

Существенно другое. Вся человеческая культура до нашего времени строилась на трех основных экзистенцемах — рождение, взросление и смерть. В их пределах и пределах напряжения их поля разыгрывались все культурные мистерии, события и игры. И что же теперь? У неведомого младенца-клона нет нашего привычного рождения с его травмами. Нет и нашего взросления, становления самими собой, так как, унаследовав от донора весь его опыт и даже особенности, он просто дорастает до взрослого размера и способности взрослого функционирования. Но у него нет и смерти. Он может быть просто одним из серии параллельно клонированных идентичных существ. Может быть и продолжен в последующем клонировании. То есть одна из основных заповедей — не убий! — нуждается в переосмыслении или хотя бы переформулировании. Приходит на память средневековая апокрифическая идея о запрете на убийство человека по причине погубления личной души. Однако животного убивать можно, так как у него нет персональной, лично ему данной души. Есть душа всего рода или вида. Скажем, душа всех коров. Так что, убивая одну из них, ты как бы и не убиваешь.

Трудно представить, что за картина мира скроится у подобного «соборного» существа. Какой предстанет ему наша старо-антропологическая культура? Возможно, нечто для нас важное и существенное вообще не найдет в его восприятии способ разрешения. А некоторые детали, нами абсолютно не принимавшиеся в расчет, возникшие как бы случайно и на краях нашей осмысленной деятельности, вдруг вырастут для него в неимоверном значении. Кстати, нечто подобное бывало уже и в новой истории человечества. Вспомним перемещение икон в музеи, где они стали оцениваться исключительно по шкале колорита, рисунка и всякой прочей эстетической красоты. В пределах же церквей они были просто сакральными предметами и степень их сакральности отнюдь не уменьшалась при полнейшем их почернении или покрытии окладом. Так-то вот.

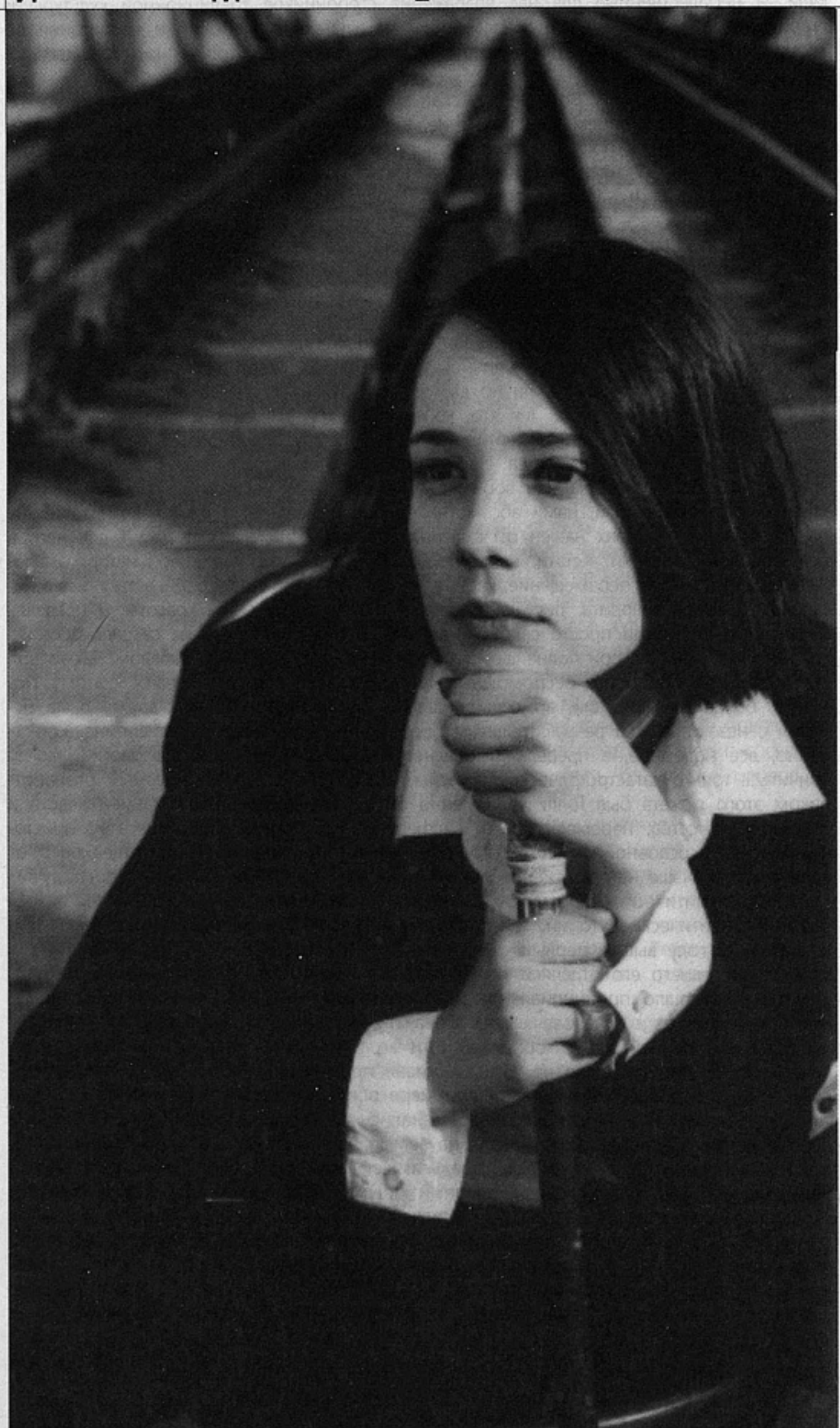
Но мы не полностью беспомощны. Нет, мы вполне приуготовляемся к этому. Помните, основным сюжетом, артикулировавшим эту проблему, долгое время была история с незаконным и разрушительным порождением доктора Франкенштейна. Естественно, все подобное, в пределах тогдашнего представления об антропологии, могло кончиться только катастрофически. Заметим, что основным и многократным разработчиком этого сюжета был Голливуд. Именно он в наше время стал локацией власти и высокого искусства, переместившихся в сферу рынка, поп- и шоу-бизнеса из аристократической, сословной и автократической сфер. Высокое искусство отделилось от серьезного, раньше на протяжении долгой истории совпадавшего с ним в предыдущих социально-политических формациях. Зона власти производит высокие героические образы и сциентические утопии. Именно этим интенсивно и упорно занимается Голливуд. В 1979 году вышел первый фильм из цикла о Чужих.

От последнего его отделяют почти двадцать лет. И вот на этом временно́м промежутке произошло принципиальное идеологическое переосмысление взаимоотношений человеческого и нечеловеческого. Поначалу, естественно, нечеловеческое являлось по своей внутренней и неотторгаемой сути агрессивным и враждебным всему человеческому. Вместе им было не жить, выживал победивший. Но постепенно к четвертой серии («Чужой-4. Воскрешение»), по мере обкатывания этой мифологемы, акценты существенно и даже полностью переменились. И уже в последней части в качестве победившего человеческого начала на землю летят главная героиня (сама монстр, породившая монстра, и с кровью, прожигающей обшивку корабля), биоробот, некий монстроподобный калека и, единственный представитель чистой антропологичности, огромный негр. И оказывается (как, впрочем, и в ряду других последних фильмов разного качества и разной стилистики на подобную же тему, типа «Люди в черном»), мир делится не на людей и Alien'ов, а на хороших людей и хороших Alien'ов и на плохих людей и плохих Alien'ов.

Ничего, как видите, привыкаем понемножку. Не так уж все и страшно.

Дмитрий Александрович ***Пригов***

И М Е Н А



Чулпан Хаматова

Фото Е.Сидяниной

ЧУЛПАН ХАМАТОВА:

«Я воспринимаю роль, как картинку...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ

Нельзя ожидать от актера полной ясности в ответах на вопросы, как, собственно говоря, нельзя ожидать ничего подобного от каждого из нас. Можно лишь задавать вопросы, но не каждый согласится выдержать это тяжкое испытание — глядя в глаза журналиста, точно и внятно отвечать...

Чулпан Хаматовой было невыносимо тяжко со мной. Я «задавила» ее своим требованием сказать мне то, что я хотела от нее услышать. Она мучительно ерзала на стуле и, как любой художник, ждала понимания, вместо которого встречала лишь бесконечную череду ненужных ей слов...

Маленькая, коротко стриженная, взъерошенная, она дерзила мне, обижала, злилась... Она впивалась мне в глаза пронзительно карим взглядом и требовала... Но чего?

Я сказала ей, что если бы мне заказали написать красками ее портрет, то я отказалась бы, потому что в моем воображении Чулпан Хаматова выглядит иначе... Я бы «выложила» ее хрупкий образ спичками...

Наступила пауза. После которой мы наконец-то смогли продолжить разговор. Продолжить, потому что до этого она почти выгоняла меня из своей квартиры на Щелковской...

Нельзя убрать из речи междометия, пусть не совсем четко выражающие мысль, но зато четко формулирующие сложную духовно-душевную суть каждого человека, его ни с чем несравнимую внутреннюю ауру... Я намеренно не стала «чистить» текст, убивая в нем живую энергетику словоговорения.

За короткое время моих встреч с Чулпан Хаматовой я ощутила всю невозможность передать в вычищенном правкой интервью *истинный* смысл того, *что* и *как* мне было сказано этой рыжей «спичечной» женщиной. Смысл ее вдохновенной и «рваной» речи не может быть прояснен логическим упорядочиванием, потому что только в экзистенциальной зоне *выявляется суть человеческого слова*, его необыкновенный аромат и вкус.

Елена Кутловская. К сожалению, рецензии на фильм «Лунный папа» в большинстве своем негативно оценивают и работу Худойназарова, и вашу. Иногда их тон просто недопустим. Чего стоит фраза: «Хаматова залетела от Фомы» из статьи, опубликованной в одной вполне уважаемой газете, или: «Игра Хаматовой и Фоменко — это культпросветское поведение самого гнусного толка». Мне кажется, что критический снобизм в данном случае, а иногда и критический идиотизм не имеет ничего общего с реальными эстетическими достижениями режиссера и актеров. Поэтому не стоит обижаться на подобные отзывы... Хотя, я понимаю, как они вас ранят.

Чулпан Хаматова. Я не обижаюсь, нет... (*Внезапно порывисто.*) Я обижаюсь? Это не то слово, потому что для меня, как для каждого человека, который честно работает — а я честно работаю, — такое агрессивное неприятие очень болез-

ненно. Из-за него я просто клинически не могу сегодня давать интервью. При слове «журналист», какой бы он сам по себе ни был замечательный и культурный, во мне сразу же «вырастает» стена, которую очень сложно пробить. Конечно же, когда-нибудь такая реакция пройдет, и я научусь относиться к несправедливой критике, к хамству в журналистике спокойно.

Но пока меня выводит из равновесия то, что обо мне пишут. Это неуважение к личности, то есть к единице общества как таковой, а значит, и к обществу в целом.

Е.Кутловская. К сожалению, профессия критика обязывает публично «выставлять» оценку фильму, спектаклю или сценарию... Поверьте, это сложно и мучительно не только для вас.

Ч.Хаматова. Извините, что перебиваю, но моя ближайшая подруга — журналист, и я знаю, как она работает. Я знаю, что рецензия и интервью — это *работа*. Но в большинстве случаев получается иначе, и вместо честной работы критики производят на свет халтуру... По крайней мере, те люди, с которыми я сталкивалась, не отвечали, по большому счету, профессиональным критериям.

Е.Кутловская. И что это за критерии?

Ч.Хаматова. Вы — как учителя... как врачи. Ваша профессия — не избивать, а объяснять и лечить.

Е.Кутловская. В идеале и сцена — это кафедра, но согласитесь, идеалам крайне сложно соответствовать.

Ч.Хаматова (*пожимает плечами и закуривает*).

Е.Кутловская. С вашего позволения я начну задавать вопросы.

Ч.Хаматова (*испуганно*). Хорошо.

Е.Кутловская. И в театре и в кино вас нещадно эксплуатируют как наивную романтическую героиню. Режиссеры радостно «играют» на самой поверхностной «стороне» вашего дарования. И вы на это соглашаетесь. Почему? Вряд ли вы не понимаете, что столь неглубокое однообразие искажает, не берусь сказать, вашу творческую природу, но уж восприятие вашей творческой природы — наверняка...

Ч.Хаматова. Аааaа... Здесь я возьму на себя наглость выразить свое несогласие, но сначала хочу уточнить, о каких конкретно работах вы говорите? О «Лунном папе»?

Е.Кутловская. Нет, нет... Я говорю о театре и кино, но опускаю «Лунного папу». Потому что в фильме Б.Худойназарова вы выступаете уже как характерная актриса, умеющая создавать этакий нежный гротеск. Можно так сказать?

Ч.Хаматова (*пожимает плечами*). Я пока сыграла всего в трех российских фильмах, а также в немецкой картине «Тувалу»; и ни одна моя героиня не похожа на другую. И Катя («Время танцора»), и Рита («Страна глухих»), и Мамлакат («Лунный папа»), и Эви («Тувалу») — абсолютно разные.

Е.Кутловская. То есть вы не согласны, что, может быть, невольно тиражируете бесконечную романтическую «голубизну»?

Ч.Хаматова (*неожиданно твердо*). Я уверена, что я везде разная. По крайней мере, по моему внутреннему разбору, по подключению характерных черт из школы представления и школы переживания. В школе представления, в большей степени, сыграна Рита, а в школе переживания — Катя. Но с Ритой из «Страны глухих» было сложнее, потому что в силу разных обстоятельств во время съемок постоянно приходилось что-то добавлять в нее. В итоге, к сожалению, получился достаточно искусственный образ, который многие почему-то ассоциируют со мной лично, хотя Рита — далекий от меня человек. Она не я, но она мой персонаж. Что же касается якобы однообразия моих ролей, то меня замучили этим вопросом, поэтому он приводит меня в бешенство!!! Все пытаются убедить зрителя, и меня в том числе, что мои роли похожи одна на другую. Мне предлагают сценарии, читая которые, я понимаю, что ничего с этим плоским кондовым лиризмом сделать нельзя. Это такое сиротство в материале, что никак не получается сдвинуть с места груз привычного амплуа. Что мне остается? Остается вздыхать о себе как об актрисе или отказываться от ролей...

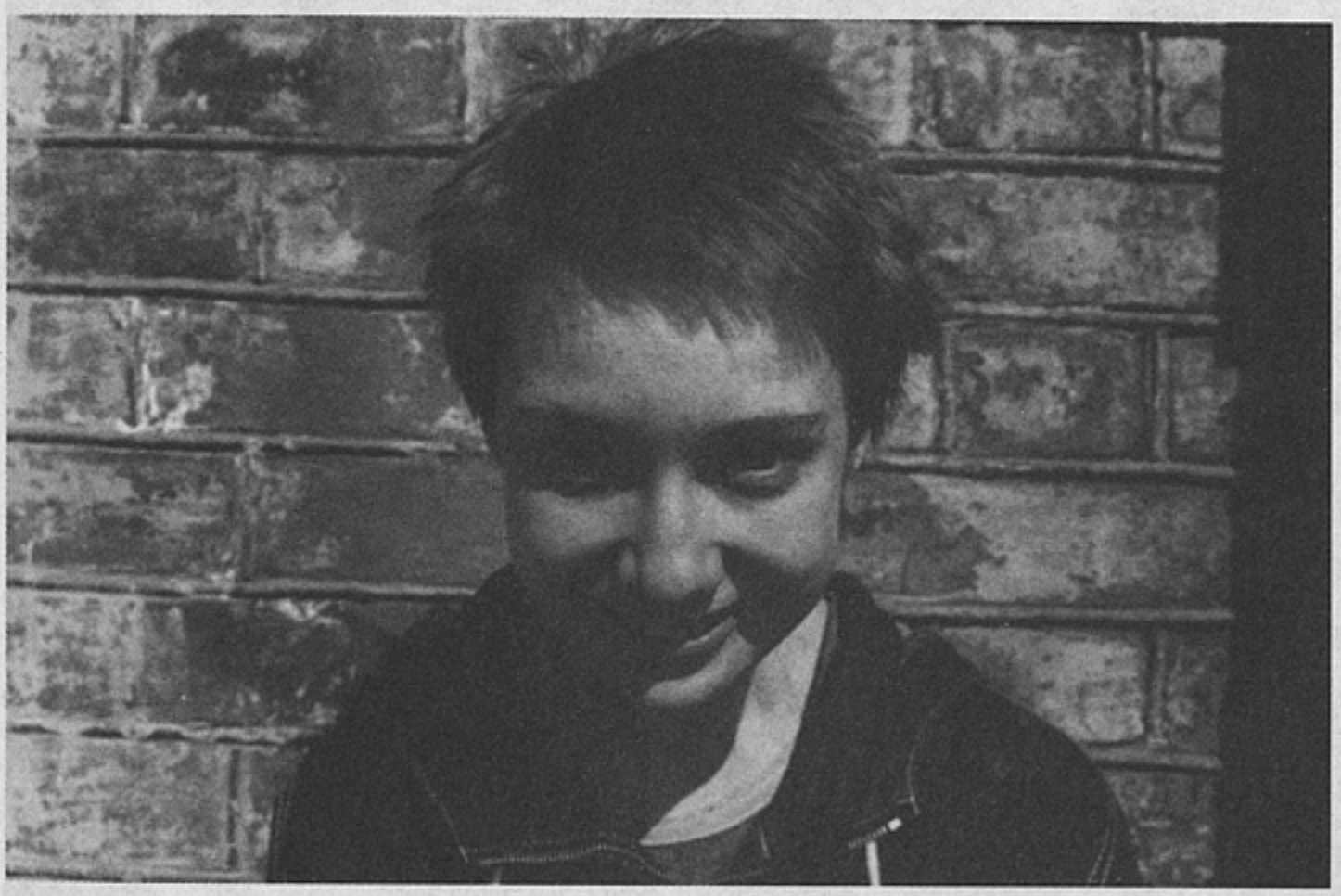
Е.Кутловская. Давайте посмотрим на Суханова или на Фоменко, которые эксплуатируют приблизительно одну и ту же форму подачи сценического материала. Они блестяще делают это. Но одинаковость, пусть даже самая талантливая, рано или поздно скомпрометирует творческую личность. И... утомит зрителя.

Скажите, не хотелось ли вам наконец вырваться за пределы однообразного лиризма этакой девочки-подростка?

Ч.Хаматова. Безусловно, этого хочется, но для этого нужен человек, который увидит во мне нечто большее, чем видят все другие. Нужен режиссер, с которым мы существовали бы на одних и тех же микроволнах, он должен понимать меня как никто другой, должен знать, как я просыпаюсь нечесаная по утрам, какие мысли меня мучают. Рискнуть и предложить мне какой-то необычный исходный материал — невероятно сложная работа для того режиссера, который вдруг появится сквозь разверзшиеся небеса. Но я слишком прагматично смотрю на небо, в том смысле — а сколько моего режиссера ждать? Иииии... Что должно измениться в моей жизни, чтобы на моем лице появился отпечаток чего-то нового, особенного? Ведь сейчас я такая, и режиссеры видят меня так. Я не верю, что скоро появится человек, который круто изменит мою актерскую жизнь. Это всего лишь мечта.

Е.Кутловская. Почему вы столь пессимистичны?

Ч.Хаматова. Потому что не верю, что можно с двух проб, невзирая на кинопроизводство, невзирая на восемьсот человек, которые уже сидят на режиссерской шее, тщательно всматриваться в мою личность и раскапывать в ней какие-то новые стороны. Мы же не в Голливуде, где актер может позволить себе полгода готовиться к роли, тысячу раз разговаривать с режиссером и только после



Чулпан Хаматова

того, как ему станет все досконально ясно, приступит к съемкам. И всего за два месяца их полноценно осуществит. У нас ничего подобного нет, потому что нет средств и всем как можно быстрее нужны гонорары, чтобы жить. Я бы с удовольствием полгода «набирала» материал и жила бы только одним персонажем. С каким удовольствием я бы развивалась и совершенствовалась в роли, но я не имею такой возможности, потому что должна как-то существовать в обычной бытовой жизни. Я должна есть и высыпаться, чтобы быть физически готовой к работе в театре или кино.

Е.Кутловская. Иначе говоря, вы изначально предполагаете, что из-за социально-бытовой неустроенности можете недоделать роль?

Ч.Хаматова. Да, предполагаю.

Е.Кутловская. А вы не боитесь?

Ч.Хаматова. Плюнуть в вечность? Нет.

Е.Кутловская. В «Лунном папе» вас впервые используют как актрису, способную не только сыграть трогательный лиризм, но и комический парадокс, даже абсурд. Вы говорите с нежным акцентом, что подчеркивает характерность образа, его идиотическую (но это интеллектуальный идиотизм) наивность. Почему в других ролях вы не искали подобные «фишки»? «Страна глухих» — такая благодатная почва для подобных находок?

Ч.Хаматова. Акварель и масло — совершенно разные техники письма, поэтому то, что я делала в «Лунном папе», было невозможно делать в «Стране глухих». Я предлагала Валере Тодоровскому сделать из Риты закольцованный образ, как-нибудь оправдать его. Слишком много невнятного в моей героине. Но получилось, что фильм в итоге вышел в таком варианте. Вообще, я воспринимаю роль, как картинку. Это очень помогает мне в работе над образом. Что такое, к примеру, Рита? Знаете, японцы рисуют мокрой акварелью — голубой орел и точка розовым... это и есть Рита. А в «Лунном папе» все даже и не маслом написано, а гуашью. Гуашь ближе всего к моему ощущению роли Мамлакат. Рита же выполнена в блеклых тонах.

Е.Кутловская. Вы воспринимаете роль в определенной цветовой гамме?

Ч.Хаматова. Я ощущаю себя человеком, перед которым лежит лист бумаги и

Чулпан Хаматова в фильме «Время танцора»

конкретный набор карандашей, кисточек, красок. Дело в том, что в моей жизни был поразительный факт, изменивший мое представление о собственной профессии. Однажды я приехала к друзьям-художникам, которые проходили практику на берегу реки. Я тогда училась на втором курсе и недоумевала, почему, ощущая внутри себя что-то необыкновенное и большое, я никак не могу проявить это на сцене? Я *ощущаю*, что *могу*, а на деле не получается. Театральный институт меня, будто доской, придавил множеством профессиональных знаний, они меня никак не вдохновляли. И вот я увидела, как мой приятель пишет этюд. Он крепко стоит двумя ногами на земле. Перед ним — мольберт. Он жестко и уверенно, как автомат в руках, держит кисть. Заболтавшись с нами, он нарисовал солнечную дорожку в одном месте, а солнце — в другом. И когда увидел ошибку, стал замазывать солнце, которое между тем было безумной красоты. Я умоляла его: «Оставь как есть», — но он уверенно зарисовал ошибку и «сделал» другое солнце, чуть хуже, но сделал так, как ему казалось правильным! И тогда я вдруг ощутила момент творческой свободы! Это *его* картина, это *его* рука и он *волен* делать на мольберте все, что *хочет*.

Найденное вдруг мною ощущение дало сильнейший толчок в профессии.

Я четко осознала, что могу сделать в роли и так и иначе, как могу и как *хочу*. Пусть это будет хуже с точки зрения кого-то, но зато лучше для меня. Я ощутила, что моя работа *принадлежит только мне*, и стала испытывать от профессии необыкновенное удовольствие, которое не могло не передаться зрителю. Не хватает у меня сегодня опыта сделать роль совершенной, значит, не хватает, и пусть я сыграю не совсем хорошо, но это моя *жизнь, моя «живопись»*... В следующей работе я, может быть, продвинусь чуть дальше, но пока переплюнуть саму себя не сумею.

Е.Кутловская. Вы всегда осмысляете роль ассоциативно?

Ч.Хаматова. Нет, что вы, всегда по-разному. Иногда я вообще не понимаю, *что это за персонаж*, как он двигается, как думает, какие вокруг него запахи... Чаще *вижу* роль, воспринимаю ее визуально, но, как правило, использую для разбора и ассоциации, и логику... Но точно знаю, что иногда актер *должен быть тупым*! Если логика помогает, то слава Богу, но она не принципиальна для разбора роли. Актеру совсем не обязательно понимать то, что понимает зритель или критик.

Е.Кутловская. Может быть, вернемся к роли Риты?

Ч.Хаматова. Пожалуй. Наверное, вас интересует, почему я нарисовала ее блеклыми красками? Тому много причин. Было очень важно, чтобы у нас с Диной Корзун получился актерский и образный союз. Нельзя было нарушить равновесие, и на одной чаше весов оказалась Дина, играющая роль Яи в эксцентрике и ярком рисунке, а на другой чаше оказалась я, Чулпан Хаматова, играющая роль Риты в противоположном антиэксцентрическом ключе. Что, на мой взгляд, регулирует равновесие. Мы с Диной существовали, как Рыжий и Белый клоуны, как Пьеро и Арлекин, как яркое пятно и блеклое пятно.

Е.Кутловская. Вы сказали, что Рита сыграна в традиции школы представления. Упрощенно говоря, кого и как вы «представляли»?

Ч.Хаматова. Я предложила Валере делать Елену Соловей. Не просто актрису Елену Соловей, а Соловей в фильме «Раба любви». То есть расплывчатый и загадочный образ актрисы в немом кино.

Е.Кутловская. Интересно... Типаж актрисы времен немого кино, но говорящий, потому что Соловей в фильме Михалкова говорила. Таинственно, странно, будто и не говорила вовсе. Естественно было бы в мире глухих, в «стране» почти немого кино стилизовать образную структуру игры Елены Соловей в роли Веры Холодной. Почему же вы этого не сделали?

Ч.Хаматова. Валере нужен был другой характер. И тогда я «сделала» Веру Глаголеву. Потому что в моем восприятии роль Риты — это голубая мокрая акварель, нежная, как классическое представление об извечной женственности. Тот образ, который создала Вера Глаголева в кино, соткан из каких-то полунамеков, ее характер скрывает какую-то *немую тайну*. Что-то похожее мне нужно было найти для очень любящего существа, которым является Рита. (*Вдруг громко перескакивает на «больную» тему.*) А знаете, почему я так реагирую именно на критику «Лунного папы»? Потому что во мне была необыкновенная уверенность, что Бахтик Худойназаров сделал потрясающий фильм!

Е.Кутловская. Согласна на сто процентов, фильм очень достойный.

Ч.Хаматова. Мне казалось, что наша картина будет подарком для всех, потому что от нее можно получить эстетическое и эмоциональное удовольствие. Я думала, что мы приготовили всем сюрприз. Было такое ощущение, будто елку детскую наряжаешь. С таким чувством все мы — и режиссер, и актеры — шли к зрителю дарить «Лунного папу»!

Е.Кутловская. А что произошло на Венецианском фестивале?

Ч.Хаматова. Эмир Кустурица был председателем жюри, а наш фильм был в конкурсной программе. Что-то за месяц до открытия фестиваля Эмира спросили, какие фильмы он считает лидерами фестиваля, и он назвал нашего «Папу». Так как произошло это до начала кинофорума, что делать категорически запрещено, то дирекция фестиваля выдвинула ультиматум — либо Эмир Кустурица уходит с поста председателя жюри, либо картину снимают с конкурса. И таким образом нас сняли. Не успело ничего начаться, как тут же и закончилось.

Е.Кутловская. Причем фильм Худойназарова откровенно лучше, чем последняя работа самого Кустурицы.

Ч.Хаматова. Фильм «Черная кошка, белый кот» мне понравился, но после «Подполья», где я одновременно и плакала, и смеялась, возникло странное

ощущение, будто меня слегка обманули. Было обидно... Мне кажется, что «Лунный папа» глубже да и визуально лучше.

Е.Кутловская. Я, честно говоря, с трудом понимаю, что происходит с нашим восприятием самих себя. Почему откровенно хорошее кино напрочь откидывается и зачисляется в разряд самого худшего.

Ч.Хаматова. Это не страшно. Я за то, чтобы у каждого была своя точка зрения. Но при условии, что каждый эту точку зрения сможет корректно обосновать. Может быть, у меня очень старомодные требования, но это потому, что я ориентируюсь на весьма старомодные ценности. Я вообще живу несколько иначе, чем многие сейчас.

Е.Кутловская. А можно уточнить координаты вашей старомодности?

Ч.Хаматова. Это самые скучные, самые неактуальные сейчас ценности. Но так мама меня воспитала. Например, не делай больно ближнему. Нельзя! Как бы тебе ни хотелось, постарайся подольше оттянуть этот момент удара. Знаете, у меня с моими ровесниками часто возникают споры. Я смотрю на них — вот это будущий режиссер, а это будущий драматург, но то, чем они живут, я не понимаю, потому что не понимаю, как это может позитивно сказываться на искусстве, двигать его куда-то. Я не понимаю цинизма, внутренней грубости моих ровесников. Они душевно не ощущают, что такое фашизм, что такое насилие одного человека над другим. Их все это не будоражит. Как такое может быть?! Ведь все, что они создают в кино или театре, подспудно несет на себе печать их личного равнодушия, их личной трусости. Им мало жестокости в мире, в стране, в городе, в семье, они зачем-то хотят создать на сцене или экране еще что-то более жестокое и циничное. Потому что им мало для творческого импульса ежедневного насилия. Они хотят сделать еще круче. От этого мне становится жутко. И я не верю в такое искусство.

Е.Кутловская. А в какое верите?

Ч.Хаматова. Я люблю «Крутой маршрут» — спектакль, который идет в «Современнике» уже десять лет, или недавно в Центре Высоцкого на показе молодых режиссеров я увидела любопытное произведение, не помню ни авторов, ни название, но там меня по-настоящему «продуло». Это был спектакль, который шел всего минут двадцать, и в нем наконец-то не было сумасшедшего дома, стрельбы, убийств, драк, шприцов. Была просто история о двух солдатах, и один объяснял другому, что такое ностальгия. Только два человека на сцене. Всё... Вот, а в кино мне нравится «Неоконченная пьеса для механического пианино» Михалкова. Понимаете, там есть чувство, и это мне понятней, а уже потом — логика, разум. Тарковский... Там тоже есть чувство, как бы ни отпугивали меня эпитетом «интеллектуальное» кино...

Е.Кутловская. И вы туда же. У нас так самозабвенно любят душевно-задушевное искусство, что как только появляется эстетская вещица, все мгновенно, но с большим энтузиазмом выпускают шипы. Что, на мой взгляд, и произошло с «Лунным папой». Все жаждали глубины, трагедии или комедии, чего-то ясного и привычного, а тут эдакая странная штучка представлена, герметичная, красивая, жанрово не определенная, не душераздирающая. И все сообща принялись по этой вещице лупить. Ну а чего время-то даром терять. Гробить — так в один момент. Я готова выглядеть полной дурой, но мне интересно следить за парадоксальным экранным миром, тонко и красиво сделанным Худойназаровым. К тому же было интересно наблюдать за изменением вашего актерского амплуа.

Ч.Хаматова. Я считаю роль Мамлакат удачей в целом, хотя вижу, где я там не права, понимаю причины, но мне тоже кажется, что я наконец вырвалась из привычного амплуа.

Е.Кутловская. Я бы хотела, с вашего позволения, конечно, поговорить о вашей актерской лаборатории, о том, как вы строите образ?

Ч.Хаматова. Ваш журнал — единственный из всего потока известной мне прессы, который интересуется этим. Поэтому я несколько напряженно, но приятно удивлена.

Е.Кутловская. Вы говорили о школе представления и школе переживания. К какому из этих направлений вы себя причисляете?

Ч.Хаматова. Я пытаюсь работать и так и так, насколько у меня получается. Я знаю, что мне легче дается школа переживания, и немножко сложнее — школа представления. Здесь много причин, потому что есть определенное амплуа — визуальное, с которым сложно спорить. Наверное, было бы легче, если бы я вы-

глядела иначе, то есть имела бы другую внешность, другие параметры, поэтому мне приходится в школе представления прятаться за приспособления какие-то, чтобы персонаж выглядел убедительно в другом визуальном «обличье».

Е.Кутловская. А какое у вас сейчас «обличье»?

Ч.Хаматова. Вот, наверное, то, что я подстриглась, ближе всего ко мне, потому что мне так легко. Я хочу быть разной, но я не могу «впихнуть» себя разную в однобоко написанные роли. Я не верю, что по-настоящему хорошему актеру будет интересно просто ходить скрючившись, просто говорить с акцентом, про-

«Страна глухих». Яя — Д.Корзун, Рита — Ч.Хаматова

сто странно существовать без широкого внутреннего развития, позволяющего «провести» в роль и лирическое, и характерное. А этот рост обязательно подразумевает мое личное подключение к образу. Я могу смотреть на образ со стороны, но я не могу *только* смотреть, оставаясь к нему равнодушной. Я либо сочувствую ему, либо его ненавижу. Но это должно быть *настоящее* чувство. Можно «проникать» внутрь персонажа, а можно подключаться к нему, находясь рядом. Мамлакат — это не я, но я *проявляюсь* в любви к ней. Я плачу там по-настоящему, но не потому, что мне себя жалко. Мне безумно жалко ее, Мамлакат.

Я вообще не верю, что можно быть хорошим актером, следуя одной-единственной конкретной системе — Станиславского, например, или Михаила Чехова. У каждого артиста своя система. Артист, как вор, берет отовсюду: от Станиславского, от Чехова, от партнера по сцене. И таким образом строится своя собственная система координат, которая с каждой новой ролью претерпевает чудовищные изменения. Она ломается, корежится и заново рождается.

Е.Кутловская. А можете классифицировать, к какому актерскому амплуа вы принадлежите — травести, инженю, социальная героиня или еще что-то?

Ч.Хаматова. Как я себя чувствую!

Е.Кутловская. А как вы себя чувствуете?!

Ч.Хаматова. Я себя чувствую и характерной актрисой, и лирической героиней. Мне вольготней всего, радостней и азартней существовать вне конкретного амплуа. Но я буду не до конца искренней, если скажу, что мне категорически не нравится амплуа лирической героини. Лирическая героиня — это огромное небо. Там можно, сроднившись с персонажем, обнародовать свою боль, сказать зрителю свое, личное, то, что выходит за рамки только искусства.

Е.Кутловская. С чего начинается работа над образом?

Ч.Хаматова. Для меня все начинается с темы. Есть тема, она каким-то образом воздействует на мои нервные окончания. Что-то меня цепляет, и я начинаю думать, как это перевести в образную ткань и как это выстроить. Когда я играю в спектакле, мой персонаж всегда сидит в зале. Например, проститутка, которую я играю, *в данный момент находится в зале*, и выглядит она примерно так же, как я, и думает так же, как я.

Е.Кутловская. Но вы не ее играете?

Ч.Хаматова. Нет, я играю для нее спектакль о том, *какая она сейчас*. Но иногда я понимаю, что мое собственное «я» давит образ, убивает его, то есть мои представления о жизни и мое мироощущение разрушают персонаж. Поэтому я ищу синтезированный подход к роли. Самое оптимальное — это совмещение греческой трагедии и формального неаполитанского карнавала.

Е.Кутловская. Что вы играли в «Лунном папе»? Я имею в виду ваш стиль игры?

Ч.Хаматова. Это была комедия масок.

Е.Кутловская. Такова была режиссерская установка?

Ч.Хаматова. Нет, это была моя личная установка. Я долго бегала от Худойназарова, потому что мне все было лень, я никак не могла прочитать сценарий, ничего не успевала, и вообще мне нужно было заканчивать институт. Я не хотела нигде сниматься, понимая, что нужно быть готовой к каким-то театральным проектам. Я хотела сделать паузу. И с трудом встретилась с Бахтиком. Он мне показал эскизы. И я вдруг поняла, что очень хочу в этой картине работать. Эскизы художника стали толчком, движущей силой. Потом мы стали разговаривать, и в тот же день я поняла, что передо мной незнакомая мне вариация профессии кинорежиссера. Ни с чем подобным я еще не сталкивалась. Бахтиер предложил мне что-то рискованное, но что-то с *правом*... С правом ошибиться или вдруг выиграть!

Дальше была проба, на которой мне не было сказано, как и что играть. Только мои внутренние ощущения, у меня не было даже текста. Восемь часов я там кобенилась, пытаясь придумать сцену у гинеколога, которую мне просто, без лишних объяснений задали: ты наивная девочка-таджичка, ты пришла к гинекологу, что ты будешь делать? Вот так отстраненно — «таджикский дэвочка, маленький такой, который имеет только брат и отэц». И больше ничего, никакого опыта, и страстная любовь к театру. Все актеры для нее — инопланетяне. Как такое существо может прийти к гинекологу? (В этой сцене Мамлакат — Чулпан, с героическим лицом Катерины из «Грозы», ложится на живот в позе птицы, раскинув руки-крылья на две железки, предназначенные, как известно, для ног, и ждет своей участи, то есть врача, которого в этот момент случайно подстреливают на улице, куда он вышел за стаканчиком газировки. — *Е.К.*)

Я поняла, что очень хочу работать с этим режиссером, который кидает меня и говорит: «Плыви». И когда я выплываю, упершись пузом в мель, он мне говорит: «Направо, хотя (*смеется*) можешь и налево». Он принципиально не лез в психологическую подкорку, никогда. Он не разбирал роль, как принято, ему было неинтересно, почему плачет актер. Он по профессии скульптор, в большей степени художник пластического искусства. Он знал, в каком месте я долж-

на плакать, в каком говорить басом, но я сама, без его вмешательства должна была внутренне оправдать эту режиссерскую задачу. Он выстраивал маски. Я понимала, что Бахтиер — конструктор, который будет нас конструировать, а мы будем частями «Лего» и будем складываться.

Е.Кутловская. А почему вы не стали «делать» этакую Хануму из спектакля БДТ? Наклеили бы густые брови или густые усы и чувствовали бы себя совершенно иначе, и образ был бы еще ярче?

Ч.Хаматова. Здесь есть грим, который накладывали около шести часов, и брови у меня наклеены, но это кино, а не театр, поэтому грим должен быть умеренным. Мы долго придумывали грим, платье, ругались друг с другом, кричали друг на друга. Я искала, ругалась, а Бахтик (*смеется*) терпел! Ждал, пока у нас с художником вылепится эта девочка.

Е.Кутловская. Девочка вышла замечательная — немного искусственная. Я лично люблю такую эстетику, когда неясно, что настоящее, а что ненастоящее, где правда, а где глюкогенный фантазм. Чего, на мой взгляд, вам не хватало в «Стране глухих». Там были слегка театрализованные персонажи Дины Корзун и Максима Суханова и ваша абсолютно обыкновенная Рита. Обыденность, как мне кажется, вычеркивает из образа актерский флер. Помните Лили Тейлор в «Аризонской мечте» Кустурицы, вспомните, как она существует, как разгуливает с аккордеоном. Это же эксцентрика. Тонкая и слегка театрализованная. Я думаю, что в «Лунном папе» вы сделали приблизительно то, о чем я говорю.

Ч.Хаматова. В «Стране глухих» персонажи Максима и Дины — это два глухих человека. Они другие. И это надо было подчеркнуть всеми доступными актерам и режиссеру средствами. Когда я начинала играть, Валера говорил мне, что не надо *играть*, потому что это *кино*. И я спокойно существовала в роли как человек, который в кино будет выглядеть именно так. А глухой отличается от обычных людей в жизни, он ведет себя *неестественно*, поэтому и в кино он выглядит иначе. Это понимание кино по Валере. Почему так выиграли Дина и Максим? Потому что яркость задана в их роли. Потому что эти яркость и театральность существуют в жизни глухих людей, потому что это, в общем-то, бытовая ситуация. Игра Дины и Максима, по большому счету, — бытовое наблюдение за глухими людьми. Они такие, и по-другому их играть было невозможно. И театральности там не было.

Е.Кутловская. Была.

Ч.Хаматова. Не было. Было очень точное наблюдение. Это умение перевести школу представления в школу переживания. В «Лунном папе» Насреддин — больной, но таких больных, как Насреддин, просто не бывает! Такого диагноза в медицине нет. И любой психиатр, который посмотрит на него, не сможет определить, похож он на шизофреника или на олигофрена. Потому что у него *выдуманная* болезнь. И таджичку мою нигде, кроме нашего фильма, не встретишь, потому что она тоже *выдуманная*.

Е.Кутловская. Да, это условность. Утрированность, но именно в этой утрированности заключена потрясающая экстравагантность вашего образа. В этой гипертрофированной условности, которую я и называю театральностью, — бесконечное «поле чудес» для актерской фантазии. Я вообще считаю, что в каждой роли должны присутствовать такие условные детали, которые снимают пафос беспросветного актерского серьеза, офальшивливающего роль. От чересчур честного душевного «играния» становится стыдно за актера.

Ч.Хаматова. Поймите, игра актера зависит от драматургического материала, от режиссера и даже от оператора. Оператор выстраивает кадр, устанавливает камеру. В «Лунном папе» камера «смотрела» сверху, снизу, сбоку, откуда угодно. А в «Стране глухих» камера всегда стояла. Или двигалась по рельсам только назад и вперед. В «Лунном папе» камера вообще никогда не стояла: она все время где-то крутилась и вертелась, даже под мышку залезала.

Е.Кутловская. Да там ни один актер «не стоит», все удивительно подвижны, все играют так, что роль постоянно «выворачивается», крутится в разные стороны, обнаруживая все новые и новые парадоксы существования людей в выдуманном таджикском космосе.

Ч.Хаматова. Если Бахтиер пригласит меня еще раз, то я брошу все и пойду к нему сниматься. Работа с ним — движение вперед, от которого я получаю удовольствие! Пусть я ошибаюсь, но зато в кайф придумываю! А Худойназаров все

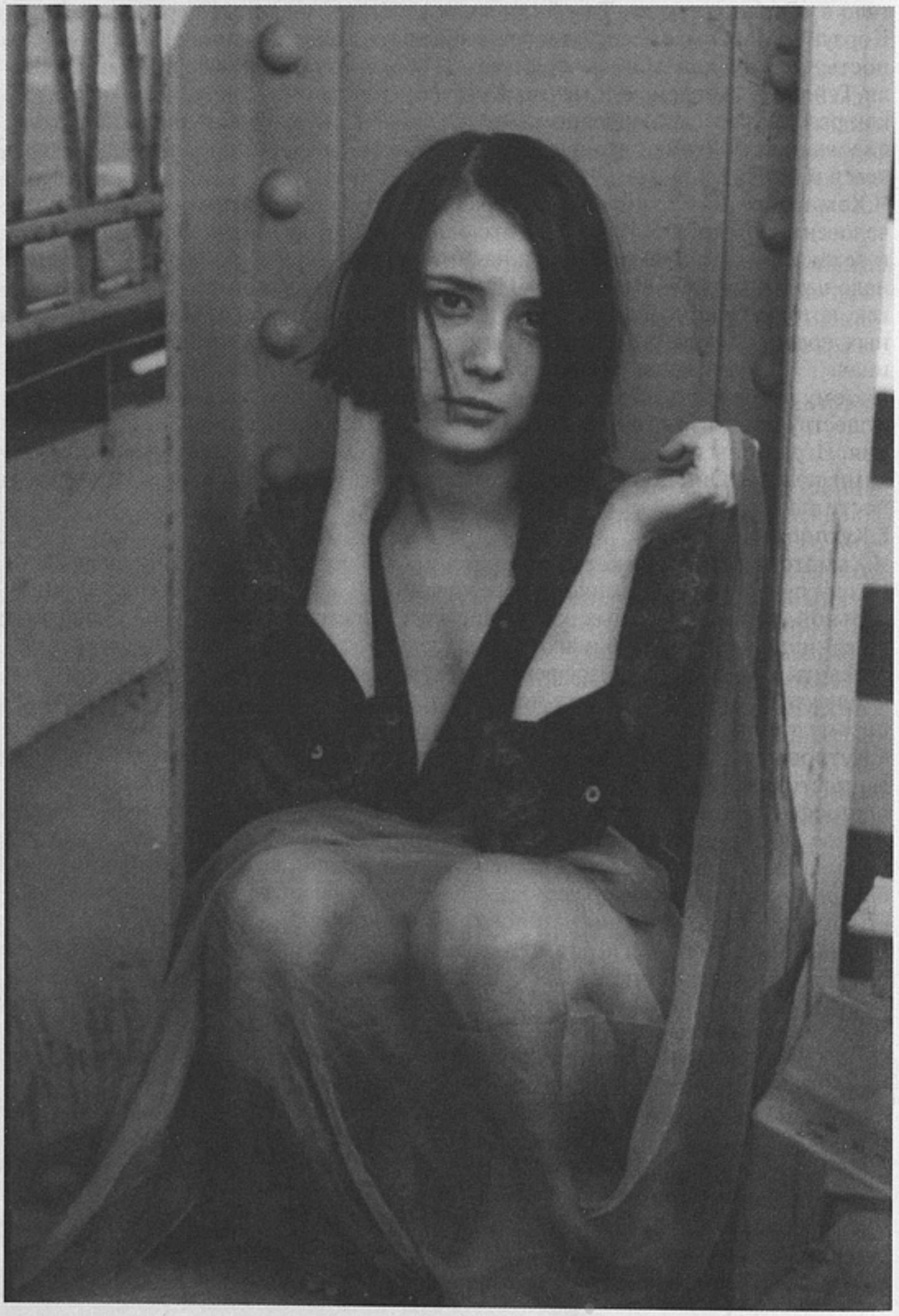
слышит, подбирая «частицы» наших актерских фантазий. С другой стороны, если меня пригласит Абдрашитов, я тоже соглашусь, потому что там...

Е.Кутловская (*я перебиваю, потому что, искренне любя Вадима Юсуповича Абдрашитова, знаю его авторитарный характер*). Но он не столь лоялен к актерским самоизъявлениям? Он же очень тоталитарен в работе.

Ч.Хаматова. Как актрисе мне жутко интересно переваривать такую режиссерскую жесткость. Это школа сопротивления. При такой работе нужно сделать в восемьсот раз больше, чем у Бахтиера.

Е.Кутловская. Почему в восемьсот раз больше?

Ч.Хаматова. Потому что объем задач, который дает Абдрашитов, огромен. Это восемьсот планов, и не один внутренний монолог, а сразу три внутренних монолога. И все это нужно как-то скомбинировать. Вообще, если будет интересная роль, я, даже не очень принимая какого-то режиссера, тоже соглашусь... и буду тихонечко *сама в себе разбираться.*



Чулпан Хаматова
Фото Е.Сидяниной

Дневник. Год 1998-й

От автора

По большому счету, публикация этих отрывков для меня — публичное признание в любви. Признание в любви каждому, кто был предан фильму «Лунный папа» от начала и до конца.

Вторник, 30 марта

Выезжала из Москвы — густыми хлопьями валил снег, а здесь лето. Каракумы в цветущих бело-розовыми облаками садах — это абрикосы и миндаль. И дорога уже пыльная, пересохшая.

Среда, 31 марта

Заходящее солнце срывает, обесцвечивает все краски, коими наполнены местные пейзажи. Вокруг меня контурами абрикосовые деревья, лошади, ослы, мои постоянно грязные руки, на лице — измаявшийся грим. Второй съемочный день. Вокруг площадки, как вокруг цирковой арены, с неимоверной скоростью собрались почти полсотни местных жителей всех возрастов (хотя ближайший кишлак минимум в десяти километрах). Они уютно расположились, устроившись в несколько рядов, и на непонятном языке (слишком громко и эмоционально) оценивали все происходящее на съемочной площадке, периодически влезали в кадр, строили на камеру рожи. Мы пишем «живой» звук, и можно себе представить, какой идет голосовой фон. Вот... В данный момент вся группа кинулась помогать отчаявшемуся Рустаму[1]. Набрали камней и теперь пытаются разогнать эту неподвластную толпу...

Почти четыре часа затаскивали на открытую платформу поезда осла... Наконец затащив, поняли, что он не в кадре, и истерически начали двигать его в кадр... Вокруг бедного истошно орущего осла собралось десять мужиков, которые никак не могли с ним справиться. Все это безумие длилось половину съемочного дня только потому, что осел должен нечто символизировать в фильме. На мой взгляд, он слишком глубоко в кадре, например, в монитор я его не вижу, но Бахтика[2] не переспорить, остается лишь истерически хохотать, глядя на все это действо, и опять ждать.

Параллельно с этим несколько часов назад Насыр[3] уехал искать «символ красоты и женственности», потому что Бака[4] хочет, чтобы во время нашей с Морицем[5] сцены за нами прошла женщина в белых одеждах с развевающимся белым платком...

Осла в кадр подвинули и теперь ждем «символ».

Почти ушел свет, и появился второй режиссер... Перед нами предстала то ли полуслепая, то ли полукосая с беззубым ртом и нечесаной седой головой старуха... «Это лучшее, что я нашел», — сказал Насыр и потупил глаза (оказывается, мужья не отпускают своих женщин сниматься в кино).

Интересно, как это мы закончим кино за предполагаемые два месяца?..

Пятница, 10 апреля

Приехали на съемку сцены с катером. А вместо реки — лужа. Бака, смеясь, рас-

---

[1] Рустам Ахадов — звукооператор.
[2] Бахтиер Худойназаров — режиссер-постановщик.
[3] Насыр Рахмонов — 1-й ассистент режиссера.
[4] Бахтиер Худойназаров.
[5] Мориц Бляйбтрой — исполнитель роли Насреддина, брата главной героини Мамлакат.

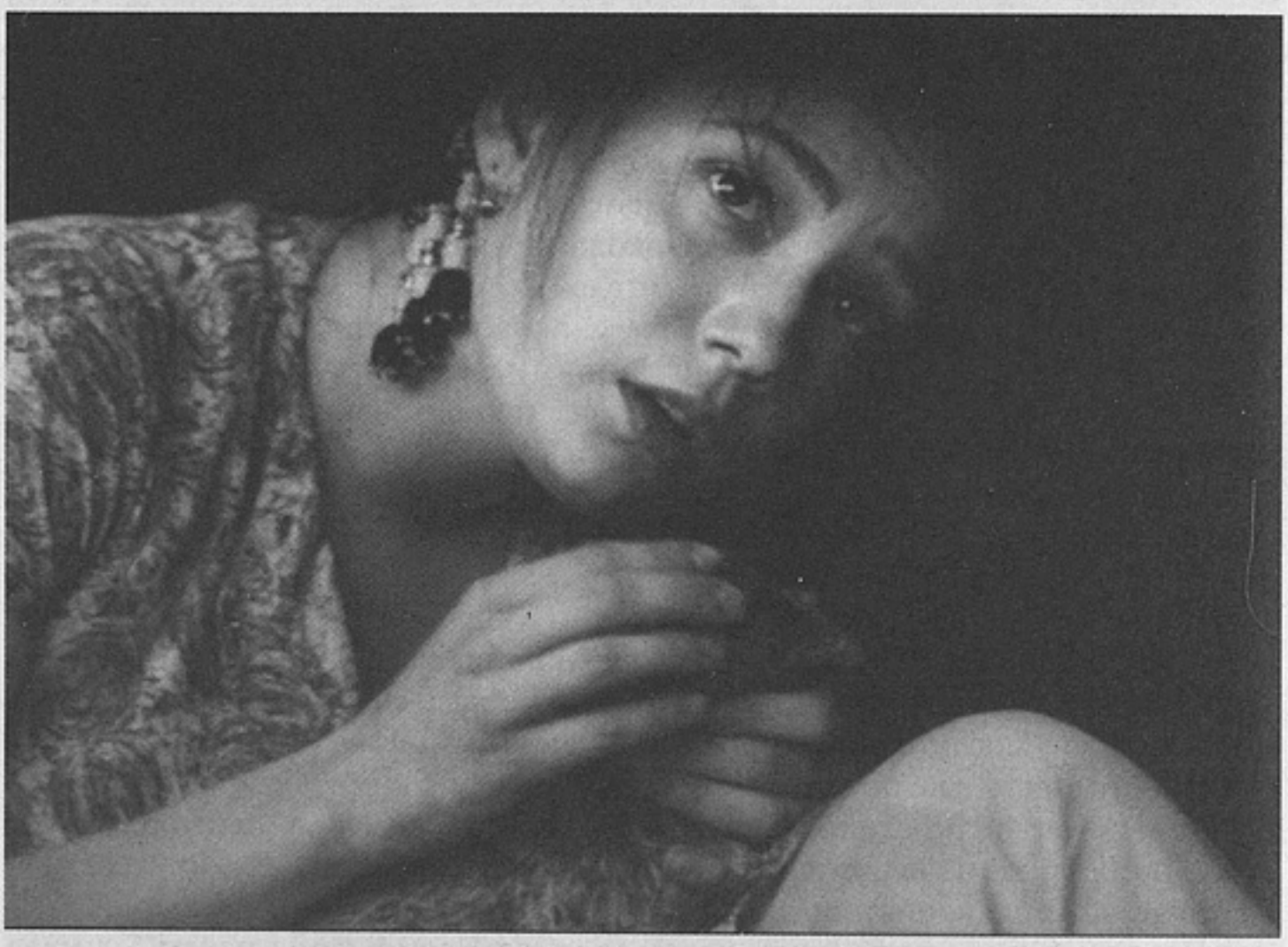
сказывает, что, когда они утверждали натуру, здесь был прекраснейший пейзаж с бурной, глубокой рекой, но прошло время, и она то ли обмелела, то ли ее пустили на арыки. Поэтому нам приходится довольствоваться вонючим болотцем с темно-коричневой водой. Из-за недостаточной глубины нельзя было завести катер, и его просто вталкивали в кадр... Но в каждом дубле он, не доезжая, то останавливался, то ударялся с грохотом о балки деревянного моста, на котором, корчась от хохота, мы с Морицем пытались играть серьезную сцену.

Понедельник, 13 апреля

У меня в домике живет маленький лягушонок, который поет ночью и утром... Якоб[6] поздравил меня и рассказал немецкую сказку о царевиче-лягушонке, который всем приносил удачу...

Суббота, 17 апреля

Как обычно, выехали в семь утра на съемку. Наша машина была последней, потому что мне и Морицу делали грим в санатории. До этого уехала операторская группа, потом Бака, за ним осветители и автобус с костюмами. Мы были пяты-



Чулпан Хаматова в фильме «Лунный папа»

ми. Подъехав к нужному повороту с трассы в пустыню, обнаружили пять дорог, ведущие в разные направления. Решили поехать по крайней правой. На четвертом часу пути, с растаявшим от жары гримом и такими же мозгами, поняли, что дорога не та. Двинули обратно. К двум часам дня встретились с костюмерами, к четырем — с Бакой и осветителями, в семь часов вечера нашлась вся остальная группа. Наша встреча выглядела, как встреча «западного» и «восточного» фронтов во вторую мировую.

Такого не может быть, но каждая машина поехала по своей дороге. Пять машин — пять дорог. Сразу же после команды: «Камера, мотор!» — солнце спряталось за бархан, и стало темно... Ха-рр-оший съемочный день!..

Понедельник, 27 апреля

Совершенно не предугадать, как поведет себя природа. От этого невозможно планировать место съемки: интерьер или натура. Глядя на багровый закат,

[6] Якоб Джон Пиер — художник по гриму.

спросила у местных: «Будет ли завтра дождь?», — на что получила невозмутимый ответ: «Это как Аллах решит». И так во всем...

Едем на съемки, за стеклом машины унылая, вялая, цвета хаки пустыня, вдруг неожиданно взрывающаяся алыми огоньками жизни — это маки. Маки хрупкие, беззащитные, дрожащие в тремоло своими крохотными лепестками.

Очень хочется спать. Которую ночь бессонница, так как приходится выслушивать многоголосый хор поющих в моей комнате лягушек. Они совсем обнаглели, стоит выключить свет, как вокруг меня разворачивается настоящий шабаш... Квакают, скидывают с тумбочки предметы, ковыряют в углу обои, скачут по одеялу и подушке. Кроме этого, прямо на уровне лица (если повернуться к стенке) проложили себе дорогу муравьи и куда-то всю ночь целенаправленно идут. Без пауз, постоянно. Приходится спать при свете и исключительно на правом боку.

Ой! Проезжаем стадо диких лошадей, расслабленных и мирных. Пьют воду, прислушиваются и опять пьют. Эдакая «вселенская» гармония на фоне влажно-зеленой и бордово-розовой акварели озера.

Вот уже возвращаемся обратно, практически ничего не сняв. В третьем дубле огромная туча москитов набросилась на лица, волосы, облепила весь объектив камеры.

Четверг, 14 мая

Ура! Первый раз снимаем в городке «Фар-Хор», выстроенном специально для фильма. Огромный город выкрашен в бежевые цвета с редким вкраплением ярких импрессионистских пятен. Солнце в ожидании заката, теплый воздух и шепотом — ветер.

Понедельник, 25 мая

Заканчивали последний дубль сцены на понтоне, пытались успеть, так как небо затягивало тучами. Оставались только небольшие уголочки неба, бледно-голубые, бессмысленно надеющиеся остаться чистыми. На фоне зловеще надвигающегося пасмура они смотрелись, будто кто-то (с той стороны небес) направил на землю прожектор. Истерика у операторской группы: «Снимаем! Какая картинка!» Но картинка менялась ежесекундно, становясь все необыкновенней и фантастичней. Снимали дубль за дублем, забыв, что такое небо определенно к дождю. К дождищу. Душно...

Будущее безумие заявило о себе ненавязчивым, почти нежным накрапыванием. Стали собирать вещи, прятать технику и реквизит, двигаться к ближайшему закрытому месту — декорации чайханы. Мы с Лолкой[7] побежали в сортир. Вдруг в шею удар, будто кинули камнем, оглядываюсь и... схожу с ума. С неба с бешеной скоростью на меня летит лавина градин, каждая из которых размером со сливу. Ощущение, будто на тебя с кулаками накинулись сотня человек. От ужаса спрятались в старый вагончик. Забились в самый угол, потому что градины, отскакивая от земли, как резиновые мячики, попадали в наше убежище. Переждав апогей этого сумасшествия, рискнули выползти, не тут-то было! Покачнувшись, наше укрытие, чуть не поплыло, несомое яростным грязево-глиняным потоком — селем. Настоящая река охро-коричневого цвета, ворчащая, неуправляемая, громыхающая, бурлящая, образовалась меньше чем за десять минут. Мимо проплыл трехместный громадный сортир (за день до этого наконец-то построенный). Проплыл гордо, как «Титаник», уносясь куда-то в море, без-воз-врат-но... Вдруг крики. Оказывается, нас давно уже ищут. Валера и Фирыч, падая и захлебываясь, пытались отловить нас в этой дождевой лавине. А закончилось все благополучно. Я и Лолка были доставлены в целости и сохранности, только грязные с ног до головы, в глине, которая скоро высохла и превратилась в корочку.

---

[7] Лола Мирзорахимова — исполнительница роли Зубы, подруги Мамлакат.

Среда, 27 мая

День освоения объекта «База боевиков». Декорация построена в горах на киргизской территории. Странное место... Зебо[8] нашла точку, где встают дыбом волосы, в буквальном смысле (видимо, какое-то сильное магнитное поле). Как идиоты, все подходили, вставали и ржали, потому что волосы ни с того ни с сего поднимались вертикально.

Воскресенье, 7 июня

Снимаем «Базу боевиков», в очередной раз затягиваем тентом слепящее солнечное небо и ждем. Безоблачное утро. Якоб поставил на столик свой чемоданчик с гримом и со вкусом, как хирург, на белом полотенце разложил грим и кисточки, но подул ветерок и засыпал все полупрозрачным слоем песка... Сдержанный Якоб (все-таки швейцарец!) стиснул зубы, переставил стол, стряхнул песок и на новое белое полотенце опять разложил грим и кисточки... Сверху на все это рухнул огромный кусок грязи и земли. Взбесившийся гример покидал свои испачканные вещи обратно в чемоданчик и, не сказав ни слова, гордо подняв голову,

Чулпан Хаматова в фильме «Лунный папа»

ушел в неизвестном направлении. «Видимо, съемок не будет», — подумала я и побежала к Бахтику. Тот, выслушав меня, исчез в том же направлении. Ветер становился все сильнее и сильнее, снося соломенную крышу с декораций. Несколько минут спустя оба вернулись, скручиваясь от гомерического хохота. Оказывается, Якоб решил, что были поставлены ветродуи, а его об этом не предупредили, на что и обиделся.

Понедельник, 8 июня

В декорации сделали искусственный бассейн, воду для него подвозили в цистерне пожарной машины, затем подкрашивали химической синей краской. Несмотря на это, там поселилась лягушка. Как она туда попала, осталось загадкой, ведь вокруг нет ни реки, ни даже лужи. Видимо, дошла пешком, плюхнулась в отравленный «синькой» бассейн и начала петь. Пишем живой звук. После каждой команды «мотор!» лягушка начинала петь гораздо громче и с большей страстью. Ее пытались поймать, Валера залезал в воду, выискивал ее сре-

[8] Зебунисо Насырова — художник по костюмам.

ди камней — неудачно. Решили, что после каждой команды «мотор!» несколько человек будут одновременно закидывать пруд камнями. Приготовились к съемке: «Камера, мотор!», «хлопушка», артиллерийский залп камней, замолчавшая в недоумении лягушка. «Начали!!!» Я вижу краем глаза радостные и восторженные лица и жесты всей группы. Несколько мгновений тишины и счастья и... победоносный «квак» пришедшей в себя твари. Она невозмутимо продолжала свою «песню пахаря» до заката солнца с еще большим азартом. Мы терпеливо ждали... Под ее жизнерадостную песню, так и не начавшись, закончился съемочный день.

Понедельник, 15 июня

Невыносимая жара, раскаленный ветер, пылища. Едем на съемку... По законам физики в скором времени наша группа растает или расплавится дружно и весело. На домах большими буквами вывески: «Сорялка» — видимо, солярка, «Замен мясла» — кажется, масла, «Мелький ремонт и автозапчасть» — наверное, ремонт настолько мелок, что автозапчасть только одна.

Вторник, 16 июня

К Морицу подошли мужики и что-то спросили на таджикском. Не получив ответа, махнули рукой и презрительно выдали: «Э, узбек!»

Пятница, 2 октября

Очень сложная, драматичная сцена у камня (да еще крупный план). Я стараюсь ни на кого не смотреть, собираюсь... Только чувствую, что Бахтик поправляет мне то ли костюм, то ли прическу. Сняли дубль, готовимся ко второму. Бахтик снова подходит и начинает что-то на мне поправлять. Я нервничаю, стараюсь не отвлекаться, снимаем еще дубль — та же история, опять Бахтик рядом и опять что-то поправляет, к тому же чувствую, что кто-то ползет по моему телу. Оказывается, Бахтик перед каждым дублем подбрасывал на меня муравьев в надежде, что один из них проползет в кадре по моему лицу и придаст сцене зловещий характер. Ни один из муравьев по лицу не прополз, они все ушли ниже.

Среда, 11 ноября

В декорации «Фар-Хора» вот уже десять месяцев живет семья: Курбан, Гуля и их маленький сын Азаматик, которому четыре года. Про кино он знает все. И все, что он знает, только кино... Говорю ему: «Я привезу тебе книгу о пиратах... знаешь, кто это?» Радостный ответ: «Конечно! Оператор!!!» Любимая его игра в те дни, когда у группы выходной и мы не выезжаем на съемку, — игра в режиссера кино. Сажает перед собой собаку, говорит ей: «Ты актер, я Бахтик, сиди играй!» Отбегает, кричит команду: «Камера! Мотор! Е... твою мать! Начали!»

Пятница, 16 апреля

Разговор с Пулотом. Ему почти сорок. У него пятеро детей, работает у нас помощником по реквизиту. Я: «Как дела?» Он: «Сейчас хорошо, было плохо. Жена беременная, жду в роддоме. Выходит доктор: «У вас мальчики, однояйцевые близнецы». Я пошел домой, пил водку, плакал. Это как! На каждого по одному? Как жить будут?» На мой хохот его ответ: «Я откуда знал, я же не доктор».

Суббота, 24 апреля

Последний день съемок. Судорожно, после тридцатиградусной жары ни с того ни с сего начался настоящий сумасшедший ураган с леденящим, пронзительным ветром и снежной (!) бурей.

С грустью, которая, как тонкая, печальная и навязчивая мелодия, звучит во всех нас, мы прощаемся...

«Нью-Йорк, Нью-Йорк»,
режиссер
Мартин Скорсезе

ДМИТРИЙ УХОВ

Звуковая дорога

Статья Дмитрия Ухова открывает серию публикаций, в которых автор предполагает рассмотреть сквозь призму кинематографа разные направления мировой музыкальной культуры. Музыка как реальная историческая среда или генеральное событие фильма, как сюжетный стержень, главное действующее лицо, фон и т.п. — вот темы задуманного цикла.

Кино превращается в MTV

В последнее десятилетие уходящего века музыка превратилась в неотъемлемую часть кино, точнее — киноиндустрии или кинобизнеса. Настолько, что ее отсутствие (как в фильме «Ведьма из Блэра: курсовая с того света»[1]) сразу обращает на себя внимание.

Достаточно сказать, что количество так называемых саундтреков в музыкальных хит-парадах в 90-е возросло в пять (!) раз по сравнению с предыдущим десятилетием. Это впечатляющая цифра! Например, компакт-диск с музыкой из «Телохранителя» разошелся тиражом, до этого совершенно непредставимым, 17 миллионов экземпляров. Не намного отстает от хита с Уитни Хьюстон «Титаник», хотя на диске всего один шлягер Селин Дион. Салонный ансамбль, собранный специально для этого фильма, между прочим, потом даже преуспел на эстраде. Так же как девяностолетние кубинские старички из якобы документального фильма Вима Вендерса «Клуб «Буэна Виста». За пару лет мода на кубинскую музыкальную эстраду достигла такого размаха, что теперь эту моду от фильма не отделить. Вендерс просто довершил дело: мировая поп-музыка давно уже странствует по белу свету в поисках чего-нибудь «новенького». Вот и набрела на нечто вообще-то давно и хорошо известное — на танцевальный жанр salsa, как называют свою музыку кубинские эмигранты в США.

Даже читатели весьма консервативного джазового журнала Down Beat в список из пяти лучших работ 1998 года включили два саундтрека — один из игровой картины, другой из документальной о джазе.

Еще не так давно музыканты более чем терпимо относились к пластинкам с музыкой as heard в том или ином фильме. Все-таки благодаря этим пластинкам новую музыку имели возможность услышать те, кто просто так, без подсказки кино до нее никогда бы не добрался.

Но вот что очень важно: саундтрек сегодня — это совсем не то, что вчера. В жанровом определении music heard and inspired by (музыка, использованная в фильме или им вдохновленная) первое слово нередко опускается. Часто закадровой музыки на аудиодисках не остается вообще, зато достаточно в кадре открыть дверь автомобиля и подложить два такта какого-нибудь шлягера, чтобы

[1] Экспериментальное, «параллельное» кино — тема для отдельного разговора.

потом шлягер, написанный в развитие этих тактов, появился на диске в качестве музыки из фильма (в случае, если используется оригинал и продюсер сумеет договориться с владельцами авторских прав[2]).

Увидел свет даже саундтрек упомянутой уже «Ведьмы из Блэра». Какая, к черту (простите, но здесь это слово, похоже, вполне уместно), там может быть музыка? Оказывается, не только может быть, но и определенно есть! В прологе это нарочито громкие поп-песни из окружающей городской среды, в основном автомобильный магнитофон или радиоприемник, которые явно должны создавать контраст с отсутствием звуков цивилизации в лесу. На самом деле в фильме есть обязательное для «хоррора» «фоновое жужжание» — то, что по-английски называется drone, но, конечно, на диск оно не попало. Для сравнения знатоки пусть вспомнят культовую пластинку с музыкой из «Головы-ластика» Дэвида Линча. Там как раз наоборот: бытовая музыка, в том числе редкие записи довоенного джазового органиста Фэтса Уоллера, утоплена в таком же шумовом фоне. И, похоже, саундтрек оказался даже значительнее самого фильма — на будущий «индустриальный рок» оказал чуть ли не большее влияние, чем его же, Линча, музыкальный фильм «Индустриальная симфония».

Антология музыки (в основном, конечно, лейтмотивов и песен) к фильмам о Джеймсе Бонде на одном компакт-диске — это уже в прошлом. Новейшее достижение — диски типа «Музыка из кинофильмов с участием Арнольда Шварценеггера».

И тем не менее обвинять кинематограф в том, что его союз с поп-музыкой — всего лишь часть общего бизнеса, было бы несправедливо. Во-первых, теперь уже мало кто задумывается над тем, что симбиоз движущихся картинок и музыки возник далеко не только и даже не столько из художественных соображений: сто лет назад кинопроекторы стрекотали так громко, что от их шума приходилось отвлекать внимание — поэтому, собственно, таперы и появились в первых кинотеатрах. И далеко не всегда эти таперы были Сен-Сансами или Шостаковичами.

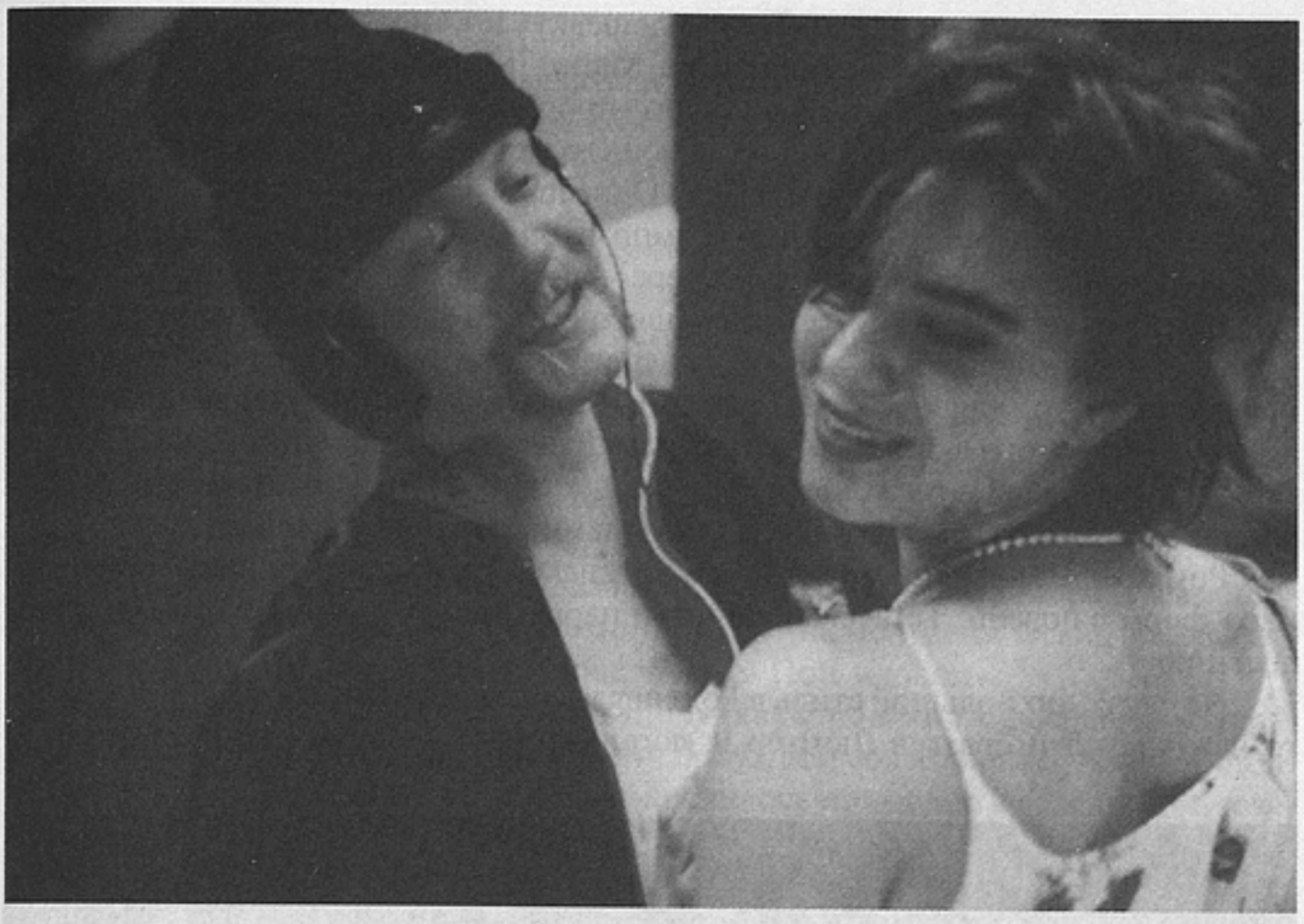
Во-вторых, в 90-е годы стало совершенно ясно, что звуковые дорожки из уже существующей музыки — просто еще один фокус постмодернистского интертекстуального диалога с прошлым. Параллельно вспомним, как Альфред Шнитке говорил про одно свое произведение, что сочинял его как коллаж из собственной киномузыки. В результате появились сначала чистая стилизация «Сюита в старинном стиле» (из музыки к двум фильмам Элема Климова) и следом — главное полистилистическое, по сути дела, постмодернистское сочинение — симфония (впоследствии она стала Первой), заготовки для которой были использованы в фонограмме фильма М.Ромма «Мир сегодня» (музыка к фильму и симфония писались одновременно).

Говоря о киномузыке эпохи постмодерна, надо уточнить, что именно в ней особенно отчетливо проявилась пресловутая двусмысленность постмодернистского любования прошлым в противовес авангардистской устремленности в будущее. Для постмодернистского дискурса нет разницы между заслуженно забытыми художественными ценностями и историческим кичем. Например, в концертных залах тоже, между прочим, вновь оживают партитуры какого-нибудь пустопорожнего виртуоза вроде Мошковского и даже дилетанта Ницше, не интересные, казалось бы, уже никому, кроме историков.

В киномузыке постмодернистская идея была доведена до логического предела — прежде всего поп-музыкальными ready-made школы Тарантино. В наиболее концентрированном виде эту идею воплотил Трент Резнор в суперколлаже (кажется, более сотни фонографических источников) из «Прирожденных убийц» Оливера Стоуна (в то время как даже Тарантино, писавший сценарий для фильма, известный своим пристрастием к музыкальным коктейлям, считал, что «здесь можно ограничиться чем-нибудь в стиле рок-а-билли (раннего рок-н-ролла. — *Д.У.*)».

Естественно, практика «музыкального оформления» звуковой дорожки только узнаваемыми поп-хитами грозит завести слишком далеко — так невзна-

[2] Не всегда это получается, например, в изданном саундтреке «Большого Лебовски» знаковые хиты 60-х — группы Creedence Clearwater Revival и гитариста Карлоса Сантаны — отсутствуют.



«Бархатный прииск», режиссер Тодд Хэйнс

чай исчезнет граница между аудиоэстетикой кино и MTV. Может, этого вполне сознательно и добиваются те, кто будет определять художественные принципы кинематографа XXI века.

Большой стиль

Удивительные бывают совпадения. Лет двадцать назад я был свидетелем разговора в магазине грампластинок «Мелодия» в центре Москвы. «Музыка из кинофильмов. Куда ставить?» — спрашивала молодая продавщица. «Как куда? — не задумываясь, отвечал товаровед. — В эстраду, конечно!»

Десять лет спустя точно такой же диалог я подслушал в другом магазине (правда, поменьше) — в Нью-Йорке. Ответ был противоположный. «Саундтрек? В классику, куда же еще!»

Нет, дело не в том, что у нас в кино было больше попсы. Просто в Америке всегда издавали гораздо больше киномузыки (у нас, кажется, так и не были изданы классические саундтреки Прокофьева и Шостаковича).

О том, что кино продвигает в массы недоступную им в ином виде музыку, уже говорилось. Почему-то я уверен, что ни создатели (кроме, возможно, первого музредактора), ни телезнатоки интеллектуального казино «Что? Где? Когда» никогда не слышали целиком симфоническую поэму «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса (а советские цензоры не пропустили бы фрагмент-заставку, если бы знали источник). Ее продвинул к ним саундтрек фильма «2001: Космическая одиссея» Стэнли Кубрика. Впрочем, новаторскую музыку Дьердя Лигети, также использованную Кубриком, никто даже не заметил[3].

Большой стиль применительно к киномузыке — это «классика» в кавычках. Потому что точнее было бы определить это направление, как «романтизм» или, еще точнее, «поздний романтизм в версии эстрадно-симфонического оркестра» (grand orchestre, согласно французской терминологии, или Pops в США). Понятно, наверное, и то, почему это направление все еще господствует в киномузыке, несмотря на открытия «технотронной» музыки (электронной, экспериментальной и т.п.) и потрясения эпохи рок-революции 60-х.

Даже самые крутые рок-электронщики в кино вдруг становятся вполне академичными овечками, как Энн Дадли из техно-роковой группы Art of Noise в

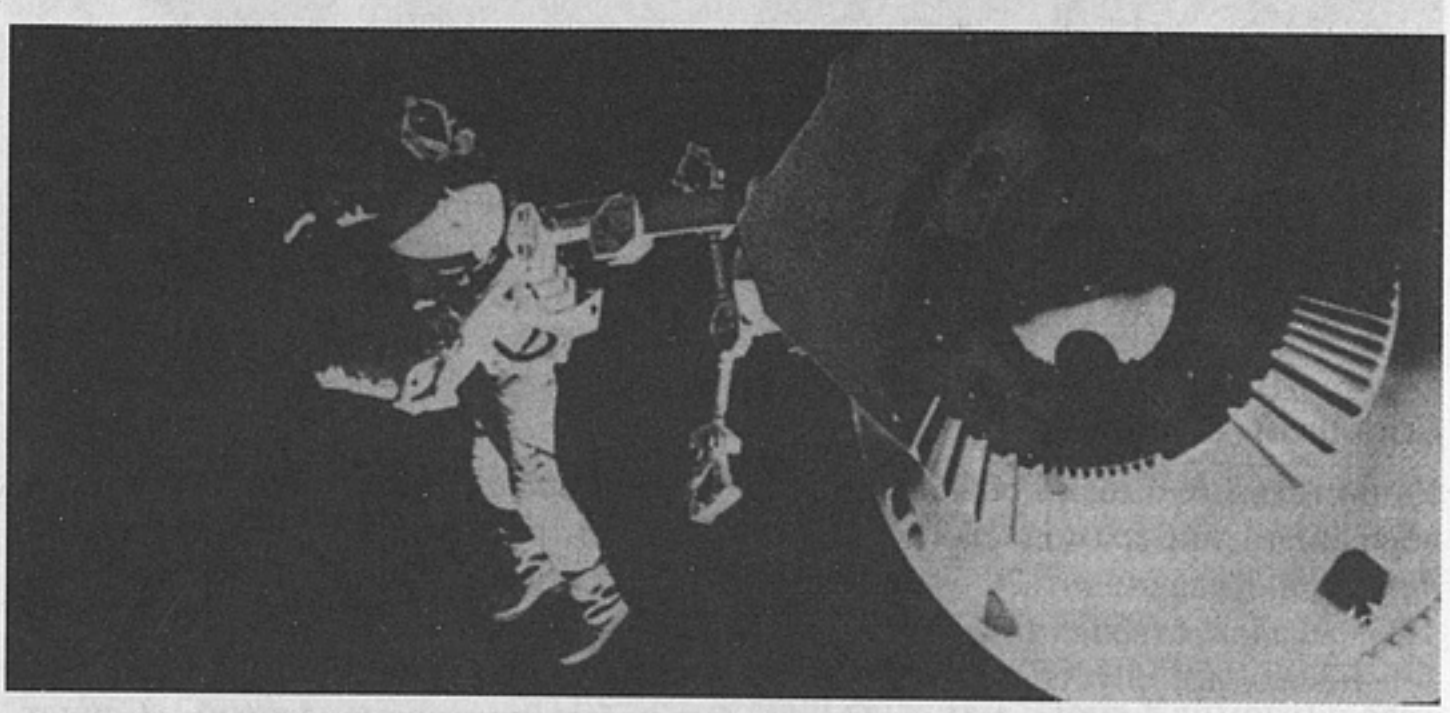
[3] Любопытно, что режиссер остался верен Лигети в своей последней картине «Широко закрытые глаза». В главную тему фильма Джослин Пук блестяще вмонтировала отрывок из гениального сочинения венгерского композитора Musica Ricercata для фортепьяно.

двух фильмах прошлого года («Толкая дешевку» и «Американская история X»). Мало кто знает, что сентиментальный Майкл Кэймен («Горец», «Бразилия») был основателем одной из первых групп «прогрессивного рока». Еще более показательна тривиальная музыка не знающего нот японца Китаро (в оркестровке Рэнди Миллера) для «Неба и земли» Оливера Стоуна. Точно так же банально музыкальное решение «Матрицы» (композитор Дон Дэвис): где техника — там электронные звуки, где лейтмотивы персонажей — там оркестр.

Одно объяснение живучести Большого стиля лежит на поверхности: эпоха появления кино совпала с эпохой позднего романтизма в музыке (напомню, первая партитура для кино была заказана Камилю Сен-Сансу) и расцветом салонно-виртуозного фортепьянного стиля. Даже предшественник джаза — рэгтайм — развивался внутри него. (Кстати, достаточно было одного импульса — фильма «Жало», чтобы внедрить повсюду в мире моду на рэгтайм.)

Романтизм — это программность в музыке и, наоборот, поиск «музыкальных» форм в поэзии. Тема с вариациями нарративна, что называется, по определению.

Не случайно Большой стиль в Голливуде создали два выходца из культурного центра эпохи братьев Люмьер и «югендштиля» — Вены, города Малера и



«2001: Космическая одиссея», режиссер Стэнли Кубрик

Шёнберга. Эти двое — австро-венгерские евреи Эрих Вольфганг Корнгольд (автор довольно известной оперы «Мертвый город», дуэт из которой вошел в фильм «Ария») и Макс Штайнер («Унесенные ветром»).

Большой стиль за три столетия до «движущихся картинок» и за сто лет об руку с кинематографом аккумулировал столько семантики и символики, что «классики» хватит надолго. Разгадывать музыкальные ребусы — считывать при помощи музыкальной символики авторский подтекст — увлекательное занятие. Вот, например, почему (или лучше — зачем?) для двух вроде бы совершенно разных фильмов — «Жестокий романс» и «Вокзал для двоих» — Андрей Петров написал две сквозные темы марша и почему обе восходят к «Прощанию славянки»? Или такой вопрос: для чего Ханс Вернер Хенце в эпизоде бомбардировки из «Жестяного барабана» использовал мазурку Шопена (применив при этом простой, но сильнодействующий прием — оживленный темп Шопена к концу эпизода начинает постепенно, но ощутимо замедляться)? И чья это находка — композитора или режиссера? Музыкальность Фолькера Шлёндорфа, постановщика нескольких опер, общеизвестна.

У Большого стиля, разумеется, есть и еще одна четко сформулированная задача: он сопровождает на экране «обобщенное прошлое», будь то классический XIX век или былинные времена. Какими бы радикальными ни представлялись Эдуарду Артемьеву, Алексею Рыбникову или Владимиру Мартынову (и, конечно, зарубежным композиторам) их собственные «технотронные» эксперименты, например синтезатор в «Нескольких днях из жизни И.И.Обломова», ни как анахронизм, ни как смелые новации они не воспринимаются — в кино, как говорится (в «Весне», кажется), возможно все, а потому ничто не удивляет.

Вот пример двух идеально зеркальных анахронизмов.

Помните начало музыкальной комедии Карена Шахназарова «Мы из джаза»? Персонаж Панкратова-Черного попрошайничает от имени «тружеников массовой культуры». Мало кто по ходу дела обращает внимание на то, что в этом определении заложен двойной анахронизм. И самого термина «массовая культура» в эпоху Пролеткульта не было, джаз в то время еще не был тем, что позднее обозначат этим термином. И джаз стал популярной музыкой на пятнадцать-двадцать лет позже — во времена «Веселых ребят» и «Серенады Солнечной долины».

А теперь тот, кто видел, пусть вспомнит «Бархатный прииск»[4] (режиссер Тодд Хэйнс; приз Каннского кинофестиваля в 1998 году «За творческий вклад»).

Здесь, в прологе, как и у Шахназарова, отстоящем от 70-х годов XX века тоже более чем на полвека, восьмилетний школьник по имени Оскар Уайльд отвечает на вопрос учителя, кем он хочет стать: «Поп-идолом».

Само собой разумеется, ни слова «поп» (как и понятия «массовая культура» в 20-е годы) в современном его значении, ни уж тем более словосочетания «поп-идол» Оскар Уайльд знать не мог. Оно появилось примерно в середине 60-х годов XX века.

Если сравнить оба анахронизма, получается, что симметрия почти знаковая: Шахназаров подает джазменов как массовиков-затейников, тех же «веселых ребят». А Хэйнс видит в рок-культуре эпохи MTV образ жизни и образ мыслей эпохи декаданса. Сходная композиция (пролог — эпилог), нарочитые анахронизмы в двух совершенно разных фильмах в сопоставлении помогают нам увидеть, что противостоящие друг другу в массовом сознании джаз и рок на самом деле — две грани одного явления культуры XX века.

В точном соответствии с наблюдением Ницше («музыка начинает нам нравиться, когда мы слышим в ней эхо собственной молодости»), поколение, разбуженное «Элвисом, еще раз Элвисом и только Элвисом» (Фрэнк Заппа), возвращается к джазу — музыке своих старших братьев,родителей, бабушек и дедушек. Рокеры нескольких генераций — шестидесятник Чарли Уоттс (the Rolling Stones), семидесятник Фил Коллинз (Genesis), восьмидесятник Брайан Сетцер (the Stray Cats), весь так называемый «новый свинг» конца 90-х (уже увековеченный в недавнем фильме Ника Мида «Свинг»), — все они теперь играют джаз, и даже более увлеченно, чем профессиональные джазмены.

В «Бархатном прииске» роль джазового музыканта-саксофониста тоже играет рокер — блестяще владеющий саксофоном Кларенс Клеммонс. То же самое и в фильме П.Лунгина «Такси-блюз», где в облике саксофониста предстает Мамонов: почему не сам джазист Чекасин — автор саундтрека к «Такси-блюзу»? Ведь он даже появляется в кадре на какую-то секунду, и его актерские данные очевидны?

Ответ, мне кажется, очевиден. Джаз по происхождению отнюдь не массовая, а популярная (populax) культура. Становление его происходило бок о бок с кинематографом. Пути их тесно переплетались, они, в общем, работали друг на друга. Но последнее как раз и говорит о том, что эти культурные феномены лежат в разных и не пересекающихся плоскостях: афро-американское искусство импровизации-ритма, рождающееся here & now, когда публика почти буквально становится «пятым членом нашего квартета» (Дэйв Брубек), по изначальным, можно сказать, генетическим установкам противоположно кино. Поэтому так редки настоящие удачи даже в области неигрового и тем более игрового «джазового кино» (соображениями «об импровизации как метафоре» я предпочел бы поделиться в другой раз).

Рок — другое дело. Кто-то из новых левых назвал своих ровесников «телепоколением». Это не совсем точно. «Молчаливые поколения» США и СССР

[4] Перевод оригинального названия Velvet Goldmine, к сожалению, чересчур буквален. В английском прямая аллюзия к The Velvet Underground, поскольку mine — «шахта» — это все-таки «подземелье», а «прииск» — совсем необязательно.

были все же «кинопоколениями»(своей эстетики — сериала, например, у телевидения начала 50-х еще не было). Но суть симбиоза кино и рока была подмечена почти сразу. «Первые рок-н-рольные фильмы имели мало общего с музыкой рок-н-ролла», — так в свое время начал знаменитую статью о роке в кино один из самых серьезных историков рока Грил Маркус.

Взаимоотношения рока и кино прямо противоположны мезальянсу кино — джаз.

И то и другое — и рок, и массовый кинематограф — тотальны по-своему воздействию («Рок — это то, что съедает вас заживо», — сказал Фрэнк Заппа). И то и другое своего рода новый синкретизм, в той или иной мере использующий потенциал всех остальных изящных (и не очень) искусств и ремесел. Это две стороны одной медали — массовой культуры в том смысле, что эта культура существует благодаря массовым коммуникациям. В кино и в роке задействован, в сущности, один и тот же набор культурных архетипов, только в разных пропорциях.

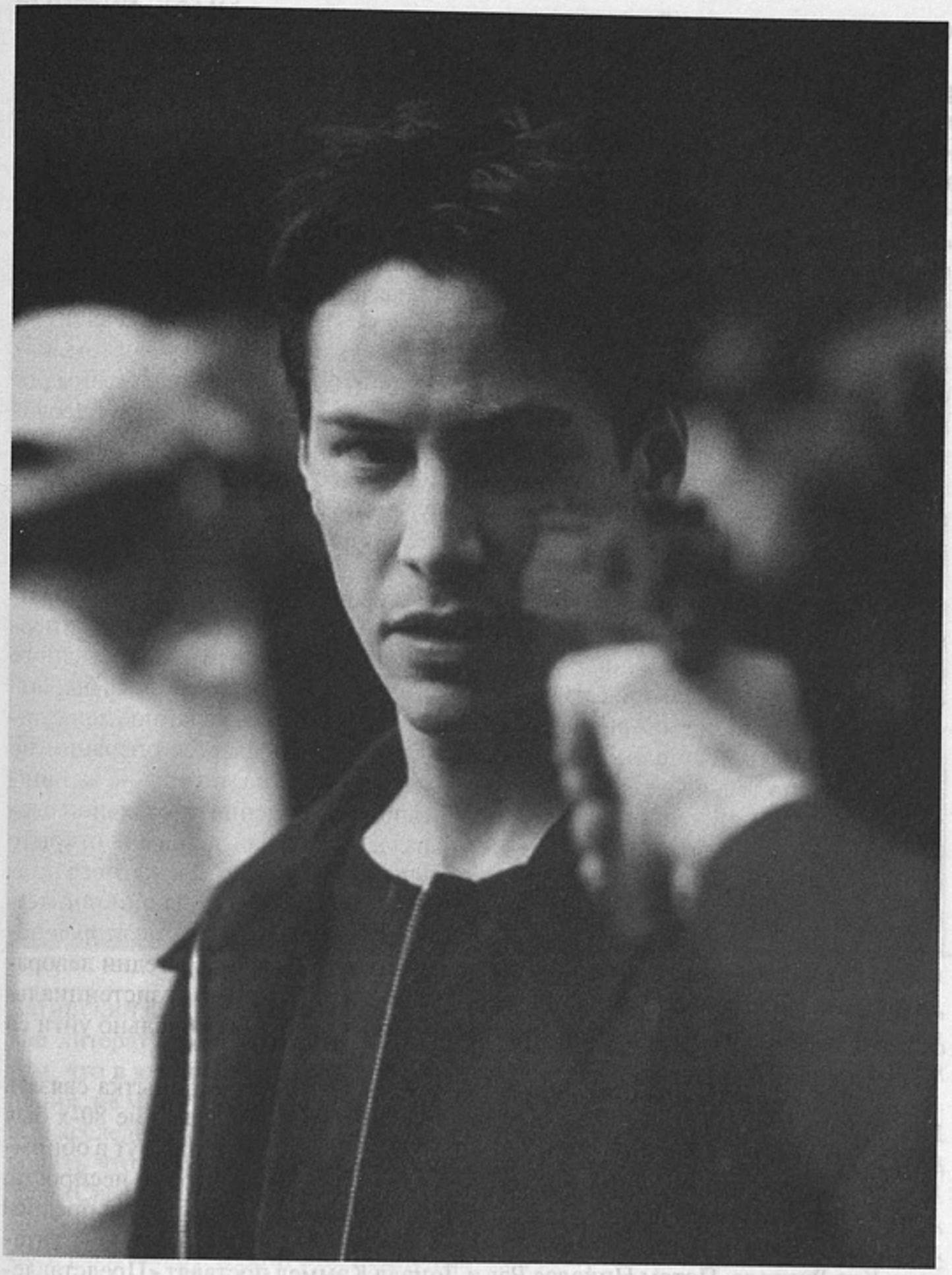
Отсюда, кстати, и ошибочное представление о том, что рок- и поп-звезды — актеры. Это родственные, смежные, но все-таки совсем разные профессии. Смотрите: как ни надеялись кинематографисты, а практически никому из рокеров — ни Дэвиду Боуи, ни Стингу, ни еще раньше Мику Джаггеру — в немузыкальных ролях ничего не удается сделать. Наоборот, даже, кажется, ни один немузыкальный фильм с их участием коммерческих ожиданий не оправдал. Недавний пример: хотя после сравнительно удачного дебюта в кино не менее фактурный, чем Стинг, Джон Бон Джови публично призывал режиссеров обратить на себя внимание (он и в самом деле тайком от своей группы три года занимался в актерской студии), пока никто из кинематографистов первой десятки на эти призывы не откликнулся. По большому счету и Виктор Цой, и Максим Леонидов, и Константин Кинчев (так и не научившийся внятно говорить — его даже пришлось дублировать), и Гарик Сукачев — тоже не актеры. Разве что Петр Мамонов, но и его органика, по сути дела, крупновата для кинокамеры. Зато в театре, как мы знаем, он на своем месте. Опыт стадионного рок-н-ролла, видимо, мелкой актерской технике противопоказан: Леонидову, например, не помогает даже театральное образование.

Все они, как говорит о себе в мечтах (устами своего кумира) Брайан Слейд, герой «Бархатного прииска», — поп-идолы. Поп-идола любят не только (и не столько) за искусство, а вообще. Поп-идол — актер того театра, весь мир которого — массовая культура; у него заэкранная (внесценическая) жизнь — равноправная часть эстетического (сценического, экранного) образа. Точно так же, как и массовость, — эстетический критерий. Песенный номер (фильм?), не попавший в десятку хит-парада, «некрасивый», не художественный по определению. «Быть в топе» (жаргон русской «попсы») — значит не просто пользоваться успехом, это значит — состояться.

Теперь, в эпоху «ньюсмейкерства», потенциальный Брайан Слейд — Оскар Уайльд — в Редингскую тюрьму не попал бы, даже наоборот — о, ирония судьбы — теперь в Рединге проводится крупнейший фестиваль хеви-металлического рока, унисексуальный имидж которого в значительной мере — наследство как раз той эпохи, о которой идет речь в фильме Хэйнса.

Вот вкратце его сюжет: Великобритания, начало 70-х, певец-бисексуал Брайан Слейд заводит отношения со своим кумиром — американцем Куртом Уайлдом (за сто лет нормы передачи английской фонетики у нас изменились; впрочем, и фамилия писателя Wilde, превратившись в псевдоним рок-певца, тоже потеряла одну букву, финальное «е»), разводится с женой, инсценирует собственную смерть от пули прямо на сцене. Все это зритель видит как бы десять лет спустя глазами Артура Стюарта, нью-йоркского журналиста, в ранней юности — поклонника обоих певцов. Стюарт интервьюирует и бывшую жену Слейда, и Уайлда и сам параллельно возвращается к тем временам, когда он начинал осознавать свою сексуальную ориентацию.

«Бархатный прииск» воспринимается как разросшийся эпизод из рок-оперы «Томми», экранизированной Кеном Расселом. Британский режиссер снимал свой фильм в середине 70-х — тогда, когда глэм-рок был еще в моде, и визуально обе картины строятся на одном материале, тем более что в «Бархатном



«Матрица», режиссеры братья Вачовски

прииске» есть нечто вроде телевизионного видеоклипа (в нем Слейд и певец, и зеленый «призрак сексуального желания», если воспользоваться образом Сальвадора Дали). И клип этот вполне можно было бы вмонтировать в рок-оперу Кена Рассела. Можно было бы, если бы во времена глэм-рока не существовали те табу, что были отброшены на финишной прямой XX века. На одну из главных ролей в «Томми» Рассел пригласил гомосексуалиста Элтона Джона, но — как и авторы рок-оперы (группа The Who) — этой темы предпочел в фильме не касаться. (Между прочим, подростковые годы персонажей «Бархатного прииска» напоминают о второй рок-опере The Who — «Квадрофения», тоже экранизированной.)

«Томми», впрочем, притча или сказка. «Бархатный прииск» — то, что в литературоведении называется «новым журнализмом» (проза Трумэна Капоте, Тома Вулфа такова, что ее можно принять за репортаж). В фильме Хэйнса есть квазидокументальные эпизоды: о герое фильма Слейде говорят участники реально существующей группы Venus In Furs (еще одна прямая аллюзия: «Венера в мехах» не только название книги Л.Захер-Мазоха, но и песни группы The Velvet Underground). Солист этой группы Лу Рид вполне мог бы быть прототипом

одного из персонажей «Бархатного прииска» — трансвестита Джека Фэйри.

Впрочем, хотя режиссер Хэйнс отрицает сходство с реальными лицами, рассказанная в фильме история — секрет Полишинеля. Фамилия и имя Брайана Слейда составлены из названия, кажется, еще существующей группы «Слейд» и двух Брайанов — Ферри и Ино, солистов интеллектуальной глэм-роковой группы Roxy Music (это сегодня Ино использует «деловой» имидж, а в начале карьеры он работал под трансвестита). Фактически же фильм основывается на реальной истории взаимоотношений Дэвида Боуи (по фильму — Брайан Слейд) и Игги Попа (в фильме он — Курт Уайлд).

Как и в жизни, на первый взгляд центральная фигура фильма — Слейд, фактически же им является Курт Уайлд. Дело не только в «говорящем» псевдониме (помните, будущий писатель в детстве мечтал стать поп-идолом). А в том, как он постепенно вытесняет рассказчика-журналиста Стюарта, заводит с ним роман и напоследок произносит ключевую фразу фильма, выражающую идеологию массовой культуры: «Жизнь — это имидж».

Когда говорят о бисексуальном имидже героев рок-н-ролла (не только глэм-рока), почему-то забывают о тетке Чарлея — о водевильной традиции переодеваний, укоренившейся в первую очередь в английском шоу-бизнесе задолго до рок-н-ролла.

Рок придал этой забаве совсем иное звучание: он вернулся к образам «Озарений» Артюра Рембо и «Песен Мальдорора» Лотреамона. Вспомните, что первый хит группы «Пинк Флойд» был не космической утопией «Межзвездного овердрайва», не социальной сатирой «Зверей» или «Стены», а, казалось бы, бытовой зарисовкой: некто Арнольд Лейн по ночам ворует развешанное для сушки женское белье. Арнольд — транссексуал, который подвергся операции по смене пола, но только в первой стадии: он уже не мужчина, но еще не женщина. Это, в сущности, олицетворение изначального стремления к тотальной свободе выбора, но свобода эта в конце 60-х давалась еще очень дорого — открыто персонаж группы «Пинк Флойд» о себе не заявляет. Режиссер «Бархатного прииска» Тодд Хэйнс застал своих героев как раз в тот момент, когда они попытались выйти из своей «золотоносной шахты» наверх. Но это была уже вторая попытка рок-революции. Курт Уайлд был участником первой — трагедии леворадикальных 60-х, Брайан Слейд — второй, глэм-рока, когда вся экзистенциальная свобода свелась к имиджу. Слейд понял это. И решил добровольно уйти со сцены.

До «Бархатного прииска», между прочим, была еще одна попытка связать рок-музыку и образ Оскара Уайльда. Задолго до того как в середине 80-х был снят клип «Танцы на улице», в котором Джеггер и Дэвид Боуи пляшут в обнимку, и — соответственно — до того, как поползли слухи о том, что это неспроста, должен был сниматься фильм о процессе над Уайльдом, в котором, как предполагалось, писателя сыграет главный солист «Роллинг Стоунз», а судью — гитарист Кит Ричардс. Потом Николас Рэг и Доналд Кэммел поставят «Представление», в котором Джеггер сыграет-таки декадентствующего поп-кумира, уже сходящего со сцены и покоряющего, правда, не аристократа, как Оскар Уайльд, а всего-навсего рэкетира.

Уличный анархизм рок-музыки (лучше всего переданный ранними «Стоунз») в общественном мнении легко совмещался с аморализмом, со всеобъемлющим стремлением заново построить систему базовых «докультурных» человеческих ценностей.

С кинематографом рок-музыку связала прежде всего тема — бунтарско-криминальная. Поколение 50-х узнавало о рок-н-ролле по фильму о трудных подростках «Джунгли школьных досок». Джеймс Дин («Бунтовщик без причины») и Марлон Брандо («Дикарь») в рок-пантеоне занимают то же место, что и их современник Элвис Пресли. Инсценированное самоубийство героя «Бархатного прииска» — это, таким образом, почти метафора взаимоотношений кинематографа и рок-музыки, взаимоотношений, складывающихся лишь внешне вполне удачно. На самом деле это скорее соперничество, чем сотрудничество.

ДМИТРИЙ КОММ

Eurohorror: латинская школа

«Птица с хрустальными перьями», режиссер Дарио Ардженто

Латинский фильм ужасов — это жанр, которого не должно было быть. Отсутствие литературной традиции, жесткая религиозная цензура — все говорило о том, что в южноевропейских католических странах, таких как Италия или Испания, не может возникнуть собственная хоррор-школа. Даже самые прозорливые исследователи жанра скептически относились к возможностям латинян породить что-либо выдающееся в этой области. Говард Лавкрафт, превознося в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» мистические традиции англосаксонской и германской культур, презрительно замечает: «На творчестве романской расы лежит четкий след рационализма, отвергающий даже ее собственные суеверия и волшебные мотивы, столь характерные для фольклора северян».

Будто в подтверждение этого, Южная Европа проигнорировала взрыв интереса к фантастике в Германии в 20-е, а затем в США в 30—40-е годы. Вплоть до конца 50-х единственным латинским фильмом ужасов оставалась немая итальянская «Волчица», снятая Джованни Пастроне еще в 1917 году.

То, что случилось затем, — большая кинематографическая загадка. В 60-е годы в Европе родилась жанровая школа. В 1957 году Риккардо Фреда снял первый со времен «Волчицы» итальянский фильм ужасов «Вампиры», а к 1966-му количество южноевропейских фильмов ужасов исчислялось уже десятками. Пройдет еще несколько лет, и новый король страха итальянец Дарио Ардженто, словно отвечая Лавкрафту, пренебрежительно отзовется уже об американских и британских мистических картинах: «Слишком рациональные, слишком картезианские».

В огромном массиве картин из Англии, Италии, Франции, Германии, Испании, ныне объединенных общим термином «еврохоррор», латинская традиция занимает ведущее место. Собственно, весь еврохоррор составляют две принципиально различающиеся жанровые школы. К первой из них — английской — относятся фильмы легендарной студии «Хаммер», ее многочисленных

эпигонов, а также некоторые картины из ФРГ, где режиссеры Харальд Рейнль и Альфред Форер в 70-е годы произвели на свет близкую хаммеровской по стилистике серию «ужасных» экранизаций романов Эдгара Уоллеса. Латинская школа включает работы итальянских и испанских режиссеров, а также фильмы француза Жана Роллена (плюс не менее интересные картины из Мексики, Бразилии, Аргентины, которые заслуживают самостоятельного исследования). Латинская традиция «поэтического ужаса» изменила само отношение к понятию страшного на экране и во многом несет ответственность за ту штормовую волну фильмов ужасов, что прокатилась по Европе, оставив далеко позади золотой век голливудского хоррора 30-х.

«Кроваво-красный», режиссер Дарио Ардженто

Единство этих школ определяется не столько по национально-географическому, сколько по конфессиональному признаку. И хотя фильмы ужасов имеют специфические отношения с религией, а их создатели не отличаются набожностью, существование внутри определенной культурно-религиозной традиции — соответственно, протестантской или католической — не могло не влиять на стиль и тематику каждой из этих школ. В особенности это относится к латинской школе, формировавшейся в условиях противостояния религиозной цензуре. Наиболее ярким примером этого противостояния был список, опубликованный Ватиканом и содержащий имена режиссеров, наиболее вредных с точки зрения догматов веры. Первым в списке шел, разумеется, Луис Бунюэль, а вторую строчку занимал классик латинского фильма ужасов испанец Джесс Франко.

Цензурные запреты, пренебрежение к жанру со стороны критики в сочетании с мощью голливудской рекламной машины, в конце 70-х буквально сожравшей кинорынок Европы, привели к тому, что в массовом сознании само понятие «фильм ужасов» отождествилось с его американской моделью.

Однако даже в те годы американцы не владели монополией на жанр, не говоря уже о том, что каноны американского фильма ужасов всегда задавались европейцами. Так было в начале века, когда картины немецких экспрессионистов определили эстетику готических фильмов студии «Юниверсл», так случилось и в конце его, когда знаковый для американской модели ужасов «Хэллоуин» Джона Карпентера всего лишь адаптировал к заокеанским реалиям приемы и стиль итальянского жанра giallo[1] (в частности, фильма итальянского хоррор-маэстро Марио Бавы «Кровавый залив»). В 60-е Америка дала кинематографу лишь двух гениев ужаса — Роджера Кормена и Уильяма Касла, Европа же — более десятка.

[1] Giallo (*итал.*) — желтый.

Даже поверхностный взгляд на европейские фильмы обнаруживает существование иной, оппозиционной Голливуду традиции ужасного. Традиция эта может быть названа поэтической или элитарной — в противовес американскому «ужасу в обыденном». Европейские фильмы ужасов роднит отношение к «страшному» не как к аномалии, случайному отклонению от божественной нормы, что является идеологией американского фильма ужасов, но как результату обнаружения тайных механизмов бытия. Они принадлежат высокому, «космическому» ужасу в лавкрафтовском понимании этого слова. Литературная основа этих лент может страдать логическими провалами, спецэффекты, как правило, отсутствуют вовсе, но их гипнотическая красота и тайна не выветриваются со временем, оставаясь признаком истинно поэтического мироощущения.

В размывшие кинематографическую иерархию 90-е еврохоррор наконец получает признание. Его мастера, еще недавно считавшиеся в лучшем случае одаренными ремесленниками, проходившими по разряду exploitation (спекуляций на сексе, насилии и перверсиях), оказались задним числом произведены в ранг оригинальных нонконформистских художников. Не проходит года, чтобы не выходила новая книга, повествующая о еврохорроре или его классиках. Сегодня Джессу Франко и Дарио Ардженто посвящено больше фанатских сайтов в Интернете, чем Стивену Спилбергу и Джеймсу Кэмерону.

О тех, кто не дожил, позаботились коллеги. Так, незаконченный из-за отсутствия средств фильм Марио Бавы «Бешеные псы» был смонтирован одной из его ведущих актрис и презентован на Брюссельском кинофестивале 1996 года под названием «Красный семафор» при колоссальном стечении «продвинутой» публики.

В Голливуде признание в любви к еврохоррору стало признаком хорошего тона. Признаются все — от солидного Копполы до пустенькой Патрисии Аркетт, а Тим Бёртон, не стесняясь, рассказывает о том, как старался имитировать стиль британской студии «Хаммер» и Марио Бавы в своем последнем фильме. (На самом деле готический гламур его «Сонной лощины» не имеет ничего общего ни с жизнерадостной бульварностью «хаммеров», ни с утонченным декадентством итальянцев.)

Склеп, где разбиваются сердца

В дебюте первенствовали англичане. В 1957 году студия «Хаммер филмз» провозгласила сакраментальный девиз «Долой фильмы с посланием, мы делаем развлечения!» и приступила к последовательной реанимации старых монстров от «Юниверсл»: Франкенштейна, Дракулы, Мумии, Оборотня, Джекилла и Хайда. Тогда же руководство студии взяло на вооружение принцип, который позднее позаимствуют создатели фильмов о Джеймсе Бонде: разные режиссеры — один стиль. И режиссерам студии действительно удалось создать то, что ныне получило официальное наименование Hammer Style: нечто среднее между гранд гиньолем и сентиментальной викторианской мелодрамой. «Хаммеровский стиль» определялся дозированным сочетанием неизменных ингредиентов. Фильм обязательно должен был быть цветным, сюжет закручивался вокруг фигуры монстра или безумного ученого, в фильме должны присутствовать хорошенькие невинные девушки, любовная линия, ирония и налет вульгарности, но в рамках приличий.

Успех «хаммеров» был заслуженным и предсказуемым. Мощная литературная традиция, от кельтского фольклора до готического романа и классического детектива, делала рождение британской индустрии ужасов лишь вопросом времени. Это было честное трудовое кино: без провалов и почти без озарений. И именно оно перекинуло мост между американской готикой 30-х и грядущим европейским ренессансом жанра.

На эксперимент островитян Европа ответила мощным, хотя и разнокалиберным, залпом. За уже упоминавшимися «Вампирами» Риккардо Фреды последовала картина француза Жоржа Франжю «Глаза без лица» (1958), замкнул же тройку один из величайших фильмов ужасов в истории кино, ставший краеугольным камнем хоррора по-итальянски, — «Маска демона» (1960) Марио Бавы. С этого момента можно говорить о рождении латинской традиции ужасов.

Традиция эта оказалась абсолютно противоположной британской. В то время как британцы демонстрировали монолитную усредненность стиля, латинский хоррор был жанром «авторов». С той поры и по сей день десятки не похожих друг на друга, оригинальных художников формируют его облик. Автором номер один на все времена, повлиявшим не только на развитие жанра, но и на творчество многих мэтров арт-кино — от Феллини до Дэвида Линча, — стал итальянец Марио Бава.

Подобно большинству «авторов», Бава всю жизнь снимал один фильм, суть которого составляла самоидентификация героя в кажущейся, обманчивой реальности. Все его картины, от дебютной «Маски демона» до последней «Венеры Илльской» (1978), есть опыт пребывания на пограничной полосе между иллюзией и реальностью, где невозможность отличить одно от другого рождает иррациональный страх. В «Маске демона» герой должен сделать выбор между своей живой возлюбленной и воскресшей покойницей, имеющей тот же облик. В «Лизе и дьяволе» (1973) героиня не может отличить людей от их двойников-манекенов. Заявленная в сюжете, эта проблема выбора выявляется в визуальном ряде. Бава часто сам был оператором собственных фильмов, он снимал длинными планами, с активным движением камеры, изобретательно используя все технические приемы — наезды, тревеллинги, зумминг, оптическую игру, — чтобы создать образ призрачного, текучего мира, где люди и предметы способны зловеще меняться.

Бава мог, чуть изменив освещение, заставить выступить из только что ровной поверхности фигуру монстра. Или, особым образом двигая камеру, показать, как монолитная стена раздвигается, образуя проход. Чтобы заставить публику ощутить волнение персонажа, он подсвечивал его лицо пульсирующим светом, чередуя красный и синий цвета, и тем буквально передавал на экране смысл выражения «то в жар, то в холод». (Позднее этот прием использовал Ардженто в «Суспирии» и «Инферно».) Во время ночных натурных съемок Бава прятал осветительные приборы в кронах деревьев, и проходивший сквозь листву рассеянный, казалось, не имеющий источника свет придавал этим сценам сюрреалистический оттенок. Задолго до Джармена и Гринуэя он экспериментировал с «экранной живописью», стилизуя кадры своих фильмов под работы Магритта и Де Кирико.

Куда меньше интересовали Баву сюжет и актерская работа. Он не столько заставлял актеров играть, сколько сам играл актерами, вписывая их в затейливый маньеристский орнамент кадра, где они существовали на равных с отражениями в зеркалах, тенями на стенах или изгибами декора. При этом его обращение с актерами отличалось все той же старомодной галантностью. «Простите, синьора, не могли бы вы сделать шаг вправо, чтобы не заслонять ионическую колонну у вас за спиной?»

Бава работал в разных жанрах, от детектива до фэнтези, но наибольшего успеха добился в готическом фильме ужасов. Благодаря «Маске демона», ставшей популярной и за океаном под названием «Черное воскресенье», в Италии, не знавшей литературной готики, родилась готика кинематографическая. В промежуток с 1960 по 1966 год готический бум рождает основные шедевры жанра: «Мельница каменных женщин» Джорджо Феррони, «Любовники из могилы» Марио Кайано, «Длинные волосы смерти» Антонио Маргерити, а также «Хлыст и тело», «Три лика ужаса» и «Операция «Страх» самого Марио Бавы.

Если в английских готических фильмах сюжет строился вокруг фигуры монстра или безумного ученого, то в латинской традиции катализатором страха становится женщина. Женщина-жертва и женщина — носитель зла, часто в одном лице. Этой женщиной для итальянской готики оказалась британская актриса Барбара Стил, сыгравшая в «Маске демона» две роли: вернувшуюся с того света ведьму Азу и ангелоподобную княжну Катю, последнюю представительницу старинного дворянского рода. (Действие фильма разворачивалось в России XIX века и было якобы основано на рассказах Гоголя!) Аза стремится завладеть телом Кати, подчинить ее себе, в то время как Катя слишком слаба, чтобы самостоятельно противостоять одолевающему ее злу. Такая истинно католическая интерпретация женских образов стала типичной чертой итальянских фильмов ужасов, трансформировавшись впоследствии в гротескные и ужасные

образы женщин-маньяков из арджентовских gialli. В 60-е же чернокудрая красавица Стил воплотила не менее десятка подобных дуалистических персонажей, став настоящей садомазохистской иконой латинского фильма ужасов.

В основе итальянской готики, как правило, лежал образ прошлого, столь же прекрасного, сколь и зловещего, таинственным образом тяготеющего над упадочным, вырождающимся настоящим (причем «настоящее» могло быть помещено и в прошлый век). Мертвецы и призраки здесь выглядят куда более деятельными и активно борющимися за место среди живущих, чем их беспомощные, растерянные живые противники, способные лишь повторять вслед за княжной Катей из «Маски демона»: «Моя жизнь — как этот запущенный сад: все здесь умирает, все приходит в упадок». Болезненная красота этого распадающегося мира, ностальгия, смешанная с ужасом неизбежной гибели, рождали причудливую поэзию итальянского готического фильма. Часто его герои даже не знали, что уже умерли. Так, картина Антонио Маргерити «Танец смерти» (1964) повествовала о репортере, поспорившем с самим Эдгаром По, что проведет ночь в проклятом замке на окраине города. Оказавшись в замке, герой с удивлением обнаруживает, что замок обитаем, встречается с населяющими его людьми, влюбляется в прекрасную графиню — разумеется, в исполнении Барбары Стил — и лишь под утро понимает, что всю ночь общался с призраками и теперь стал одним из них. Эта черно-белая лента имела такой успех, что шесть лет спустя Маргерити сделал ее цветной авторимейк под названием «Паутина» и с другими, более известными актерами — Клаусом Кински, Энтони Франчиозой и Мишель Мерсье.

Антиподом этого направления был Риккардо Фреда, отвергавший готический мистицизм и утверждавший, что «самый страшный монстр — это ваш сосед, перерезавший горло своей жене». Иллюстрируя этот тезис, Фреда снял собственный готический фильм «Ужасная тайна доктора Хичкока» (1962), который, однако, рассказывал не о борьбе живых с мертвецами, а о похождениях маньяка-некрофила. Исследователи латинского хоррора до сих пор теряются в догадках, как этой скандальной картине удалось миновать цензурные запреты. Как бы то ни было, появление в готическом антураже вполне реального маньяка стало первым полушагом к другому знаменитому итальянскому субжанру ужасов — giallo.

Дыхание красного

Giallo — брак по любви между фильмом ужасов и mystery-детективом а ля Конан Дойль. От готики он позаимствовал атмосферу действия, от детектива — сюжетную модель whodonit, где личность убийцы выясняется лишь на последних минутах фильма. Такая модель была весьма популярна в США в 30-е годы; она получила ироническое прозвище old-dark-house-mystery (тайна старого дома), достигла наивысшего воплощения в фильме Роберта Сьодмака «Винтовая лестница», после чего была благополучно забыта.

Но только не в Италии, где в 50-е годы пользовалась бешеной популярностью серия романов классиков mystery, от Эллери Куина до Джона Диксона Карра. Книги этой серии имели желтые переплеты, и от них будущий жанр получил свое название.

Катализатором его рождения стал успех хичкоковского «Психоза». Благодаря ему, неизменной принадлежностью giallo становится маньяк-убийца, чьи действия, внешне иррациональные, все же имеют в основе некую извращенную логику, в которую необходимо проникнуть сыщику-зрителю.

Уже в 1962 году Марио Бава объяснился в любви Хичкоку ироническим триллером «Девушка, которая слишком много знала». Но окончательно жанровые каноны были заданы в его фильме «Шесть женщин для убийцы» (1964) — мощном саспенсе о маньяке, истребляющем хорошеньких манекенщиц. Верный себе, Бава добился в этой картине призрачной атмосферы, характерной для его готических лент, а убийцу сделал более похожим на фантом из потустороннего мира, чем на существо из плоти и крови. Это был «человек без лица», неопределимого пола и возраста, одетый в черный плащ с поднятым воротником, черные перчатки и нахлобученную на самые уши шляпу; он приходил ниоткуда, убивал с чудовищной жестокостью (всегда холодным оружием) и после это-

го уходил в никуда. В финале маньяк, разумеется, был разоблачен и уничтожен. Образ, созданный Бавой, стал немедленно тиражироваться другими режиссерами. Уже через год Тонино Валери, Риккардо Фреда и Лючио Фульчи ответили своими gialli, окончательно же утвердил новый жанр в своих правах Дарио Ардженто, чья «Птица с хрустальным оперением» (1969) стала самым кассовым фильмом года в Италии.

С тех пор таинственный маньяк в черном плаще и перчатках становится фирменным знаком giallo. Мотивы действий Человека без лица необъяснимы, возможности почти безграничны, как безгранична его фантазия в способах умерщвления жертв. В каждом фильме убийца разоблачается и наказывается, но зловещая черная фигура не исчезает вместе с ним. В следующем фильме она появляется вновь, сменив лишь персонификацию — тело своего носителя.

Безусловно, режиссеры gialli не задумывались о сложных метафизических материях, они честно использовали однажды найденный эффектный образ. Но вне зависимости от их замысла, Человек без лица, прошедший через несколько десятков фильмов, начинает восприниматься как воплощение абстрактного зла, конкретный же маньяк, разоблачаемый в финале каждого фильма, становится его (зла) временным пристанищем.

Пожалуй, лишь Дарио Ардженто осознанно использовал шлейф представлений, тянущийся за этим персонажем.

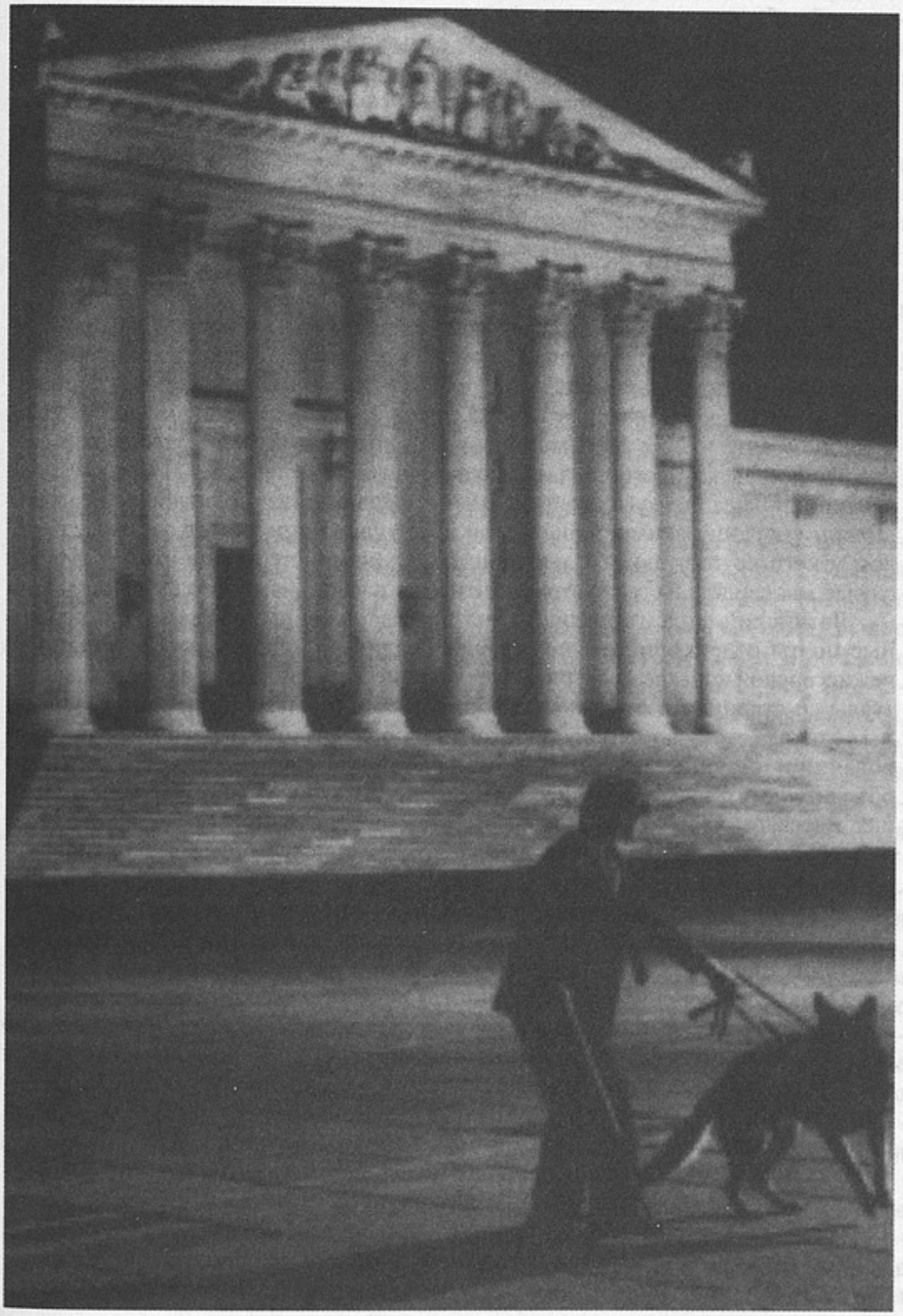
В одном из интервью Ардженто так обозначил формулу развития детективной интриги в giallo: «от рационального к гиперрациональному и через иррациональное к полному безумию». На практике эта формула воплощалась следующим образом: герой (как правило, иностранец или женщина), существующий еще в некоем реалистическом пространстве, становится свидетелем события, смысл которого ускользает от него (и от зрителя). Пытаясь понять, объяснить увиденное, герой предпринимает некие шаги и незаметно переступает грань между «рацио» и «хаосом». (Здесь уместно вспомнить представление Фрейда о жутком, как о чем-то, «что должно было оставаться тайным, скрытым, но выдало себя».) Увиденное героем не должно было быть увиденным, неназываемое не хочет, чтобы его назвали, и чем ближе герой подходит к разгадке тайны, тем страшнее ощущается неотвратимость наказания за это.

Если герои Бавы находятся на нейтральной полосе между иллюзией и реальностью, то у Ардженто эта граница стирается вовсе. С момента своего невольного расследования герой оказывается в сюрреалистическом мире, населенном фантомами и монстрами подсознания. Все страхи ночи ополчаются против него, персонифицируясь в грозной и неуязвимой фигуре Человека без лица.

Запечатлеть визуальный облик страха, дать имя лавкрафтовскому Неназываемому — вот, что пытался сделать Ардженто своими gialli. Все в его фильмах работает на это: от психоделической цветовой гаммы (в 1977 году на съемках «Суспирии» Ардженто с оператором Лучано Товоли бились, чтобы передать цвета диснеевской «Белоснежки») до музыки рок-группы «Гоблин», насыщенной сюрреалистическими звуками и шепотами. В арджентовских gialli ничто не происходит рационально и ни одно событие не постигается здравым смыслом. Даже улики — нечаянные и страшные следы, которые оставляет Неназывамое в мире рационального, не имеют ничего общего с логикой — они связаны между собой ассоциативно и, по сути, так же безумны и алогичны, как и окружающее героя пространство. В этом пространстве нет никакой опоры, даже органы чувств постоянно лгут героям. Апофеоз — в «Кроваво-красном» (1975), где герой считает, что видел в квартире убитой женщины сюрреалистическую картину, тогда как на самом деле он видел отраженное в зеркале лицо убийцы. Спасения нет, даже если сорвать маску с Человека без лица. Разгадка тайны часто оказывается еще более шокирующей, чем само преступление, и, вместо того чтобы восстановить порядок вещей, лишь подталкивает к пропасти рассудок героя. Так, в финале «Кроваво-красного», в жестокой схватке уничтожив убийцу, герой оказывается в невероятно долго опускающемся вниз — в бездну — лифте. Наконец лифт останавливается, и кадр его узорной решетки резко сменяется крупным планом лица героя, отраженного в луже застывшей крови (как ранее лицо убийцы отражалось в зеркале). Эта сцена стала хрестоматийной и неодно-

кратно цитировалась (вспомним хотя бы опускающийся лифт в финале «Сердца ангела» или луну, отражающуюся в кровавой луже, в прологе «Луны в сточной канаве»).

Несмотря на то что, снимая свои лучшие фильмы, Ардженто вдохновлялся текстами Томаса Де Куинси (названия «Кроваво-красный» и «Суспирия» являются прямыми цитатами, соответственно, из эссе «Убийство, как вид изящных искусств» и «Дыхание из глубины»), его ближайший литературный аналог — безусловно, Говард Лавкрафт. И для того и для другого иррациональный ужас кроется в запретном знании, которое становится причиной безумия и гибели их героев. Для Лавкрафта это знание заключено в глубинах древнеегипетских храмов и остатках доисторических культов, у Ардженто же демоны таятся в самой мифологии культуры — в старинных манускриптах, барочной и модернистской архитектуре, скульптуре, живописи. «Инферно» (1979) — самый космический и самый авторский фильм Ардженто — фактически исчерпывающее высказыва-



«Суспирия», режиссер Дарио Ардженто

ние на эту тему. В этой картине почти отсутствует сюжет; она представляет собой набор слабо связанных между собой эпизодов, в которых все, кто прочитал книгу мифического алхимика Варелли, погибают страшно и неестественно. Здесь тоже есть Человек без лица, но он более не является существом из нашего мира: в его оболочке скрывается Mater Tenebrarum — одна из трех матерей зла. Таким образом, идея giallo, придя к чисто мистической разгадке детективного сюжета, дошла до своего логического завершения.

Год выхода этой картины обозначил верхнюю границу золотого века латинского хоррора. Эта дата тем более символична, что в 1980 году от инфаркта умер Марио Бава. Его фильмами вдохновлялся Феллини, на премьере «Операции «Страх» Висконти аплодировал стоя, но в умах современников Бава все равно остался лишь умелым ремесленником. Последняя работа Бавы была в «Инферно» — он помогал Ардженто с оптическими эффектами, а когда тот заболел гепатитом, подменил его на съемках открывающей фильм сцены в затопленном подвале. Далее началась эра «мясников» — Фульчи, Деодато, Ленци. В их фильмах кровь буквально заливает экран, трупные черви кажутся размером со слонов, а человеческая плоть претерпевает самые противоестественные трансформации. Лишь братья Ардженто, унаследовав от отца, продюсера Сальваторе Ардженто, семейную кинокомпанию, пытались продолжить традицию. Дарио выпестовал одного из самых экстравагантных персонажей современного латинского хоррора Микеле Соави, а его младший брат Клаудио стал продюсером и соавтором сценария сюрреалистического триллера Алехандро Ходоровского «Святая кровь» (1989).

Порнохоррор!

Европейская кинематографическая элита сделала все, чтобы уничтожить собственную школу фильмов ужасов. Словно обидевшись за несанкционированное рождение, солидные киноиздания игнорировали низкий, «фольклорный» жанр, мешавший устанавливать культ «онтологического реализма» или другой подобной чепухи. Уже был канонизирован спагетти-вестерн, локальный субжанр, шедевры которого можно было пересчитать по пальцам одной руки, а увлеченность куда более многочисленными и художественно значимыми итальянскими (французскими, испанскими и т.д.) фильмами ужасов оставалась уделом узкого круга чудаков и воспринималась киноистеблишментом в лучшем случае как свидетельство экстравагантности, а чаще — дурного вкуса.

Латинский фильм ужасов выжил благодаря своим адептам. Непризнанные поэты и неудачливые покорители Голливуда, операторы, мечтающие о режиссерской карьере, и актрисы, тоскующие по роли леди Макбет, интеллектуалы со странными сексуальными пристрастиями и бунтари-кинографоманы — такова субкультура европейского хоррора. Различны были масштабы дарований и причины, по которым эти люди пришли в жанр, но было и то, что объединяло их всех, — веселое безумие энтузиастов, нескрываемое, сквозящее в каждом кадре удовольствие от работы. Увлеченность этих людей — от неистового трудоголика Джесса Франко, сделавшего более ста пятидесяти фильмов, до мечтателя-визионера Жана Роллена, раз за разом снимающего одну и ту же ленту о вампирках-лесбиянках, — стала неотъемлемой частью общего энтузиазма 60-х и позволила жанру преодолеть неблагоприятные условия существования.

Однако вытесненный на кинематографическую обочину еврохоррор маргинализировался, демонстративно нарушая все запреты на показ извращенного секса и жестокости на экране. Нередко сами авторы параллельно монтировали две версии своего детища: одну для широкого проката, другую — для порнокинотеатров. Часто снимавшиеся в условиях противостояния цензуре — религиозной или политической, — эти картины безжалостно купировались, в разных странах могли иметь различную продолжительность и разные названия, что затрудняло для немногочисленных исследователей их поиск и классификацию. Только в начале 90-х такие компании, как британские Redemption и Pagan Video, а также американские Anchor Bay и Image Entertainment, занялись поиском и выпуском на видеоносителях их полных авторских версий.

Латинские фильмы ужасов вызывали интерес у представителей контркультуры. Энди Уорхол продюсировал в 1973 году сразу два таких фильма: «Кровь для Дракулы» и «Плоть для Франкенштейна». Официально их режиссером считается регулярный сотрудник «Фабрики» Уорхола Пол Моррисси, однако известно, что вместо профнепригодного Моррисси большую часть съемок осуществил Антонио Маргерити, не пожелавший, однако, подписать свою работу. Возможно, это было связано с тем, что оба фильма получили в прокате категорию «X».

Хотя картины Уорхола и обрели культовый статус, не они делали погоду в латинском фильме ужасов. Хесус Франко Манера, более известный под именем Джесс Франко, — блистательный безумец, свободно говорящий на шести языках, колесящий со своей интернациональной съемочной группой по европейским городам и весям и снимающий фильмы где придется, с кем придется и про что придется, — стал знаменем всех любителей ужасов для взрослых. Уже его ранний фильм «Жуткий доктор Орлов» (1962) явился событием: впервые в фильме ужасов на экране фигурировало обнаженное женское тело. Его вершинным достижением в 60-е годы стал «Суккуб» (1967), который, благодаря своей психоделической атмосфере, мог бы сойти за фильм Марио Бавы, если бы исполнительница главной роли Жанин Рейно не раздевалась так часто по поводу и без.

К этому времени Франко уже превратился в нечто вроде бельма на глазу у чиновников испанского министерства культуры, считавших, что его фильмы позорят облик Испании. Но умение молодого режиссера делать с минимальным бюджетом и в сжатые сроки качественные зрелища привлекали к нему продюсеров. Даже Орсон Уэллс, случайно увидев фильм Франко «Смерть насвистывает блюз» (1962), потребовал, чтобы тот стал режиссером второго состава на съемках «Полуночных колоколов». Попытки испанских киночиновников отговорить строптивого гения к успеху не привели; тогда они показали Уэллсу самый «безнравственный» фильм Франко — «Рифифи в городе» (1963), который, по их мнению, должен был его ужаснуть. Вышло наоборот: Уэллс категорически заявил, что теперь ни с кем, кроме Франко, работать не будет.

К началу 70-х Джессу Франко окончательно надоел душный режим его однофамильца. Он отправляется на заработки в другие страны Европы, не зная, что это путешествие затянется на пятнадцать лет. В Европе уже бушевала сексуальная революция, и вырвавшийся на волю испанец с наслаждением окунается в ее волны. Отныне он снимает по восемь-десять фильмов в год, монтирует их в промежутках между съемками следующих и в целях экономии пленки нещадно злоупотребляет зуммингом. В Западной Европе трудно найти страну, где бы не снимал Джесс Франко, равно как и жанр, в котором он не работал; он умудрился даже делать фильмы с кунфу в Бангкоке и Гонконге. «Если не прославиться, то приятно провести время» — таков был девиз этого ценителя хорошей кухни, редких вин и красивых женщин. Результатом приятно проведенного времени оказывается то, что в фильмах ужасов Франко почти всегда стоит отличная погода, действие разворачивается неподалеку от известных курортов, а фоном для убийств служат шикарные виллы и парки богатых приятелей постановщика.

Из этих бессчетных фильмов, точное число которых не помнит и сам Франко, вряд ли найдется один, отвечающий критериям «хорошего» кино. Названия говорят за себя: «Вампирос Лесбос», «Эротические ритуалы Франкенштейна», «Девственница среди живых мертвецов», «Садомания». Типичным образцом его творчества в 70-е может служить «Графиня с обнаженной грудью» (1973), где упырица Ирина, в исполнении его штатной музы Лины Ромей, весь фильм ходит голой и высасывает жизненную силу жертв посредством орального секса, не делая различия между мужчинами и женщинами. Чтобы долго не мучиться со сценарием, Франко сделал свою героиню немой, а паузы между актами вампиризма заполнил длинными проходами обнаженной Лины по тенистым аллеям и кущам.

Мог ли Франко не растрачивать себя на sexploitation и сохранить хотя бы видимость респектабельности? Праздный вопрос. «Такова была моя натура», — этот ответ Франко очень напоминает фразу, сказанную скорпионом лягушке в известной притче. Франко перешагнул черту и из подающего надежды бунтаря

превратился в «мрачного идола кинематографического подземелья» — по терминологии британских критиков Пита Томбса и Кэтела Тохилла.

Консервативные 80-е не изменили его. Сосланный в порноандерграунд, отверженный даже своей семьей, Франко предпочел замолчать на несколько лет, чем пытаться оправдать себя в глазах добропорядочной публики. Утешением ему служило лишь почтение со стороны молодых испанских кинематографистов, для которых после отмены диктатуры имя Джесса Франко стало чем-то вроде символа внутренней свободы. Альмодовар даже вмонтировал в «Матадора» кадры из его фильмов, словно желая сделать зашифрованное посвящение. Да и в «Свяжи меня!» в образе старого режиссера, снимающего какой-то бестолковый фильм ужасов с порнодивой в главной роли, определенно проглядывают черты Франко (равно как и Амандо Де Оссорио — автора убойного эпоса о слепых мертвецах-тамплиерах).

В начале 90-х, к собственному удивлению обнаружив себя знаменитостью, Франко вернулся в кино. За то время, что его главный конкурент в порнохорроре Жан Роллен выпустил одну картину (с фантасмагорическим названием «Две сиротки-вампирки»), Франко уже снял их около дюжины. Сегодня в Европе и Америке предметом поклонения становятся не только его фильмы, активно выходящие на DVD, но даже джазовые композиции (в свободное время этот многогранный талант баловался музицированием). А семидесятилетний режиссер бодро заявляет, что намерен сделать еще не менее сотни фильмов.

P.S.

Сегодня все надежды на возрождение латинской традиции ужаса так или иначе связываются с именем Ардженто, фактически монополизировавшего производство фильмов ужасов в Италии. В 80-е он активно продюсировал фильмы своих бывших ассистентов — Ламберто Бавы (сына Марио) и Микеле Соави, а также руководил съемками сериала Giallo на итальянском ТВ. А в 1997 году опытный мастер спецэффектов Серджо Стивалетти, работавший на большинстве фильмов Ардженто, дебютировал в режиссуре стильной лентой «Восковая маска», которая вкупе со знаменитой картиной Соави «Делламорте Делламоре» (1994) дает некоторую надежду на то, что латинская школа поэтического ужаса еще не окончательно стала достоянием истории.

Л.КАЛГАТИНА

Oberhausen unlimited?

ОБЕРХАУЗЕН-2000

«Сестры», режиссер Павел Лозиньский

Славой Жижек, прилетевший на фестиваль в Оберхаузен буквально на полдня — только чтобы прочитать лекцию «Кшиштоф Кесьлёвский, или Необходимость перехода от документального к игровому кино», — говорил о том, что воображаемая (виртуальная) и изображенная реальность гораздо более существенна, содержательна и достоверна, чем то, что «есть на самом деле». Художественная реальность более реальна, чем собственно реальность. «Жизнь — это видеоигра», — утверждал философ. Или, иначе, лишь материал для осмысления в искусстве. Постоянно и с видимым удовольствием отвлекаясь от написанного текста, от собственно Кесьлёвского к «Касабланке» и бондиане, Эйзенштейну и Тарковскому, «Американской красоте», «Шоу Трумена», «Матрице» и «Лоле», Славой Жижек с покоряющей легкостью и артистизмом импровизировал, пересыпал доклад все новыми примерами из старых и современных фильмов, обнаруживая их подчас парадоксальную и неявную связь, увлекался живой мыслью и только что вспыхнувшими ассоциациями, которые тут же находили себе точные и убедительные формулировки. И этот почти перформанс, этот микст философии, науки, эксперимента и творчества, формально имевший в своей основе безоговорочно киноведческую, исследовательскую задачу (все-таки речь ведь о конкретном режиссере и о его конкретном кинематографическом опыте), — вот эта новая, на глазах рождаемая художественная реальность была красивым аргументом в пользу исходного тезиса доклада.

Конечно же, в таком двойственно-тройственном посыле (сама действительность — ее первичная фиксация — ее описание по законам игрового искусства) прочитывалось две лекции. Одна — специально подготовленная, то есть в каком-то смысле «документация», подкрепленная известными фильмами и их анализом. И вторая — художественная обработка заготовки, устное изображение изображения визуального, проба мысли на слух, на артикуляцию научного вывода и — в значительной степени — на ответную реакцию зала, подстегивающую импульс рожденной идеи, — живой эксперимент, который в иной аудитории и в иное время, наверное и наверняка, прозвучал бы совсем по-другому.

Представьте себе импровизирующего философа — и вы поймете, что такое современное экспериментальное кино в Оберхаузене-2000.

Конкретный, реальный, знаменитый Славой Жижек был выразительным художественным штрихом фестиваля, его красноречивой метафорой и неподражаемым шедевром.

Искусство вечно, а жизнь... Она только повод для искусства.

Вся жизнь — это возможность и, главное, средство сделать лишний фотокадр, создать новый потрясающий образ. Именно об этом конкурсный канадский фильм «Клетки души» (Soul Cages) Филлипа Баркера, где герои, он и она, — фотохудожники, смысл существования и единственная страсть которых — съемка, а самое действительность они воспринимают только через объектив. Объективов — полный дом и полная сумка, на все случаи жизни и на все попадающиеся на глаза сценки. Жизнь для фотоохотников по-настоящему осмысленна и содержательна, только если красиво и выразительно смотрится в рамке кадра. Если нет — экспрессивную композицию можно сочинить, спровоцировать. И они ее провоцируют — чье-то вожделение, чьи-то чувства, яркую эмоцию случайного прохожего или смертельно опасную для себя ситуацию. Даже саму смерть. И то ли та смерть реальна, то ли она лишь плод фантазий фотомастера, успевшего зафиксировать искомый кадр или сымитировать событие, но недостатка в сильных ощущениях нет. Вернее, их недостаток в жизни или, еще вернее, абсолютное равнодушие к ним, настоящим, возмещается-компенсируется в фотокартинках. В буквально оживающих фотокартинках. Кадрики фотопленки становятся кинокадрами. Застывшее изображение — движущимся. А реальный человек — персонажем придуманной и запечатленной истории. В этой истории — фиктивной ли? действительной ли? — она, героиня, наяву уже мертвая (?), а здесь живая (!), теперь принадлежит одному ему, герою, и больше никому и ничему, в том числе и своему всепоглощающему фотоувлечению. Благодаря этому современному blow up действительного-воображаемого происходит желаемое свидание — он, фотолюбитель, встречается с ней, фотолюбителем, и как будто обретает ее, трогая и лаская желанный целлулоидный образ на сохнущих после проявки пленках. И впрямь изображение реальнее изображаемого.

Точно то же — в англо-японской анимационной двухминутной картине «Портрет» (Portrait) режиссера Миэ Нагаи. Здесь происходит постепенная метаморфоза внутри единственного, снятого неподвижной камерой кадра: статичное (а каким иначе может быть живописный портрет!) изображение с течением экранных секунд воочию оживает, одушевляется, обретает свою собственную, особенную жизнь. Вернее сказать, обретают жизнь, становятся живыми глаза на портрете — они, глаза нарисованного ребенка, волей режиссера-аниматора наполняются сначала легким движением, потом некоторым смыслом, потом явственно личной душой. К гоголевскому фантастическому реализму это не имеет ровно никакого отношения. Но зато к мотивам лекции Славоя Жижека — самое непосредственное.

Как и мечты героини фильма Катрин Резетариц «Иностранка» (Fremde; Гран-при фестиваля). Монотонная работа раздражает и навевает невыносимую тоску, однообразная жизнь утомительна и беспросветна, а единственный в ней настоящий праздник — воображаемый роман с Томом Крузом (или, кажется, с Брэдом Питтом?), сочный пересказ свиданий с которым вызывает неподдельную зависть товарок.

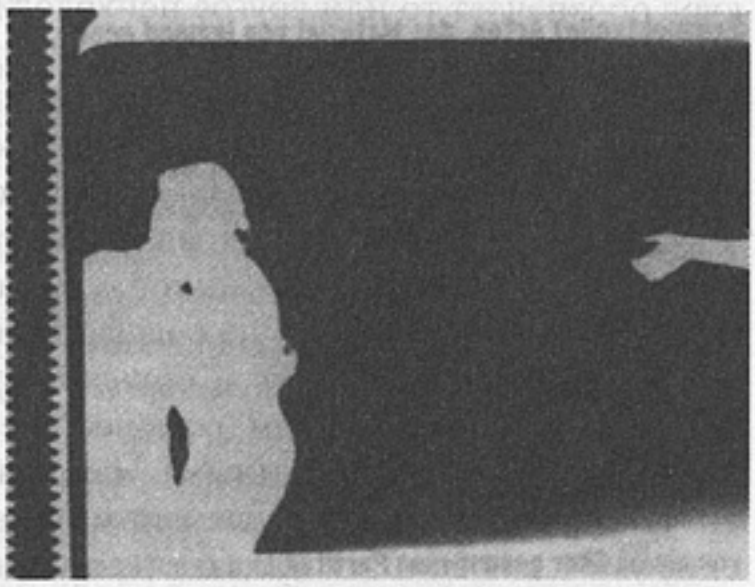
Или «Гонконг» (Honkong/HGK) нидерландского режиссера Герарда Холтёйса, фильм о — неловко сформулировать, потому что звучит как-то

слишком бытово и напрочь не соответствует предъявленной экранной реальности, — взлетающих или идущих на посадку самолетах. На самом же деле «Гонконг» — невероятно околдовывающая воздушная симфония большого города-аэропорта, в которой правит бал красивое, пластичное, завораживающее — и такое свободное! — парение над современным мегаполисом, над его реальной, то есть скучной автоматизированной индустриальной повседневностью, кадры которой — дежурные, вроде бы вовсе неуместные здесь и теперь и адекватные ее чудовищной безликости — так настойчиво напоминают «Метрополис» Ланга.

Жизнь не так выразительна, как ее изображение и толкование. Ряд упоминаемых оберхаузенских фильмов из программы 2000 года, поддающихся данной трактовке, можно продолжать и продолжать, поставив в конце списка красноречивое многоточие...

Второй, такой же сильной, как и лекция Славоя Жижека, метафорой Оберхаузенского фестиваля была программа Марка Веббера «Петля — накид — петля» (Came the Loop before the Sampler) из ретроспективы «Безграничный поп?» (Pop Unlimited?). В высшей степени авторский проект Веббера задуман и реализован как бенефис и торжество абсолютной формы. Чистейшей техники чистейший образец, эта программа была составлена из десяти фильмов 50—70-х годов, главный структурообразующий элемент которых — важнейший прием в экспериментальном кино: кинематографическая петля, многократный повтор. Подобно сложным музыкальным композициям, эти картины построены на развитии и ритмическом усилении изначально заявленной темы, драматургической ли, образной, собственно визуальной или метрической, звуковой.

Убедительный пример совершенного формотворчества — «Адебар» (Adebar) Петера Кубелки, сделанный в 1956/57 году короткий черно-белый фильм, представляющий собой более чем активную и агрессивно-энергичную последовательность восьми повторяющихся и внутренне динамично видоизменяющихся кадров-фрагментов, их превращение одного в другой, при том, что каждая отдельная кинематографическая картинка — это различные фазы одного и того же движения (пары, танцующей в темноте-свете бара), воспроизведенного то замедленно, то ускоренно в фотографическом покадровом развитии, а само изображение дается короткими, в несколько секунд, кадрами поочередно то в позитиве, то в негативе (очень контрастных) и так же поочередно — в их повторе или перемене, в продолжении или возвращении, в движении или статике и в буквально мгновенном соответствии или контрапункте с заданным музыкальной фонограммой ритмом. Вот эта, кажется, бесконечно — unlimited! — множественная мозаичность-парность-двойственность-удвоение-повторяемость-накопление-наращение etc. в течение всех девяноста секунд (столько длится этот наивный и сложный фильм) производит очень сильное впечатление.



«Адебар», режиссер Петер Кубелка

Такими же многоструктурными были и остальные картины программы, с тем только, разумеется, отличием, что в каждой из них предложен свой собственный вариант петли-повтора. Но особая изюминка проекта заключается еще и в том, что его куратор Марк Веббер, благородно предупредивший публику о «слишком трудном просмотре», девять (!) раз повторил «Адебар» Кубелки между другими фильмами, что было мощным авторским жестом, акцентирующим прием и удостоверяющим истинно кинематографическое мышление!

Работа Веббера — не единственный пример предельно насыщенной и серьезно продуманной в этом году фестивальной программы. Помимо тради-

ционных международного, национального германского и международного детского конкурсов (нелишне напомнить о непременных дискуссиях), Оберхаузен-2000 — это еще и несколько ретроспектив, лекций с кино- и видеокомментарием и перформансами, а в общей сложности — четыреста семьдесят две короткометражные картины, не считая программ кинорынка с его объемным каталогом. Плюс увесистый том основного каталога, который можно читать как научное киноведческое издание, а не просто листать в поисках сугубо специальной информации: каждая из программ в целом и ее отдельные тематические фрагменты сопровождены основательными аналитическими текстами, написанными составителем того или иного блока фильмов, либо приглашенным автором (в частности, в каталоге опубликована одна из статей того же Славоя Жижека), либо режиссером участвующей в ретроспективе картины.

Говорю об этом не фактуры ради, а только для того, чтобы по достоинству оценить освоенный всей фестивальной командой непомерный объем и профессиональное качество исполненной работы. И подчеркнуть во всех отношениях приятные впечатления. Еще в прошлом году довольно однообразная и невнятная программа давала печальный повод предположить худшее — казалось, что некогда авторитетному Оберхаузенскому фестивалю грозит незавидная перспектива превратиться в заурядный провинциальный смотр любительского кино, пусть даже и сделанного в лучших традициях современных технологий. Как в этом году показали жизнь и фестивальный экран, эта участь Оберхаузен миновала.

Другое дело, что собственно конкурс и теперь не был выдающимся. Мало оригинальных приемов, еще меньше новых идей, а уж о профессиональных откровениях и говорить нечего — все больше демонстрация технических и финансовых возможностей или их отсутствия. Авторы конкурсных фильмов — они, конечно же, философы-экспериментаторы, конструкторы собственных «новых волн» в искусстве — во многих случаях не дают себе отчет в том, что их персональные открытия уже много лет существуют в мировом кино. Такое вот дорогое home video, такая вот простодушная петля-повтор в новейшее время давно известного. В экранных псевдооткрытиях зачастую нет прямой зависимости от опыта режиссера — одни сделаны уже имеющими некоторую фильмографию авторами, другие принадлежат новичкам (Оберхаузен очень активно поддерживает начинающих кинематографистов, щедро включая в международный конкурс фильмы-дебюты — разные, пусть даже и невеликие, но в своих странах определенно могущие остаться без какого бы то ни было профессионального и дальнейшего финансового внимания). И что греха таить, иные из так называемых авангардных картин — наивное кинематографическое пособие, азбука прописных профессиональных истин, где такой-то ракурс обозначает то или другое психологическое состояние персонажа или самого режиссера, такой-то монтажный прием — всплеск простейших эмоций, такая-то экспозиция — визуализацию излюбленных понятий, а такой-то набор замысловатых пятен, бликов и мельканий, подкрепленный меланхолическим закадровым монологом, — историю.

Кстати, то кино, что подпадает под определение «авангард», к которому в Оберхаузене особая привязанность, и не должно быть нарративным, то есть излагающим некую историю с началом и концом (здесь о ней можно и нужно только догадываться, хотя в большом-то кинематографе она сегодня бог и царь), сугубо литературным (если вообще это слово по отношению к кино можно считать законнорожденным). Напротив, более сильное впечатление производят как будто абстрактные картины, в которых не пересказаны все авторские умозаключения от «а» до «я», но важны прихотливые законы визуальной композиции, собственно ритм, графика, неодноликость и неожиданные образы-превращения, а не только единственное и одномерное значение-приговор. Такая многозначность — это возможность и стимул для зрителя искать и находить хитроумный код предложенной ему видеоигры — отражения реальной действительности, чьих-то повседневных наблюдений и достоверных переживаний. И сопереживать им.

Последнее вполне относится и к «традиционным» короткометражным фильмам, которые озабочены вовсе не абстракцией, но эмоциями, не столько

броско экипированы новомодными технологическими достижениями, изобразительными изысками, сколько касаются обычных проблем обычной человеческой жизни. Их тоже было в конкурсе немало, и игровых, и документальных, и анимационных. И вот что интересно. И городские зрители-завсегдатаи, прекрасно представляющие себе, какого рода зрелище предлагает фестивальный экран, то есть в известном смысле в экспериментальном кино «продвинутые», и сами авторы конкурсных фильмов, профессионалы некоммерческого короткометражного кино, — вся без исключения оберхаузенская публика, и всегда-то доброжелательная к каждой картине, все-таки с особой теплотой приветствует «старомодные простые истории»: не так уж и отжили свое, не так уж и банальны эти истории, если берут за душу даже прожженных оберхаузенских авангардистов.

Здесь были, например, польские «Сестры» (Siostry) Павла Лозиньского. Пусть в фестивальной аннотации и написано, что это «документальный театр абсурда в одном акте», картина ох как не исчерпывается такой броской фразой! Им обеим далеко за восемьдесят, этим замечательным пани, и, наверное, уже давно должны бы стереться, поблекнуть, смягчиться и выровняться какие-то уж слишком резкие черты характера, ведь такая почтенная старость делает человека мудрым и невозмутимым... По-своему они, конечно, мудры и спокойны. Они сидят на скамейке в своем варшавском дворике и неторопливо, с интонационными многоточиями и почти не меняя выражение лица — все-таки возраст дает о себе знать, — разговаривают друг с другом и со снимающим их режиссером. Они ворчат и беззлобно переругиваются, будто малые дети. И кажется, что эта двенадцатиминутная зарисовка-портрет снята одним непрерывным кадром, настолько деликатны в ней монтажные переходы, ненавязчива перемена крупности плана, мягки движения видеообъектива вслед за движением взглядов и уместны редкие и необычайно выразительные картинки тихого, безлюдного дворика. Здесь больше пауз, чем слов. Здесь слова не информация, а автобиография. Здесь произнесены обычные житейские или ситуационные реплики, но сказано про всю прожитую жизнь, про простые-сложные отношения, в которых есть место и любви-диктату, и любви-подчинению. Старшая сестра, волевая и строгая, нет-нет да и посмотрит в сторону — правильно ли «гуляет» младшая? — и продолжает рассказывать, что Зося всю жизнь требовала большой заботы, что если ее не поднимать, она так и лежала бы в постели с утра до вечера, а с ее-то больной ногой нужно гулять и гулять и упражнения делать два раза в день... Вот и приходится... А Зося, младшая, тоже ворчливая, но послушная, а сейчас еле живая от усталости, от ходьбы на протезе и с костылем, уже и не жалуется, а только просит: «Дай мне ключ». «Пройди еще два круга». — «Я хочу пойти домой. Сейчас начнется дождь». — «Не выдумывай. На небе ни одной тучки». Когда после беспокойных вариаций этого диалога за сестрами все-таки закроется дверь в подъезд, спустя несколько секунд в том же самом кадре (поверьте на слово, он без монтажных склеек и киношных поливалок — вот уж счастливая прозорливость и профессионализм истинного документалиста, поймавшего прекрасное мгновение) начнется самый настоящий дождь. Конец истории — драмы, комедии, трагедии, мелодрамы и да, абсурда, но абсурда неподчеркнутого, неброского... Финал ювелирно продуманной и исполненной репортажной съемки и до секунд точно запечатленной жизни. Комментарии излишни, а семейный портрет в экстерьере завершен.

Наде, героине игровой картины «Лето» (Summertime), напротив, всего тринадцать лет, жизнь только начинается. И изящный, полный ироничных и остроумных киноремининсценций, в том числе и домысливаемых любым зрителем, фильм сценаристки и режиссера Анны Луиф — это, разумеется, история любви. Первой любви, случившейся прошлым летом в Швейцарии. Избранник Нади, мужчина из соседнего дома, — летчик, человек романтической профессии и неотразимой внешности. Когда он возвращается из рейса, Надя, выдумщица и фантазерка, наблюдает за ним из окна в окно через глазок фотоаппарата. Потом с любовью и надеждой рассматривает его изображения на нечетких любительских снимках. На фотографиях рядом с ним, единственным, проявится и отпечатается — blow up — изображение посторонней женщины.

Той нежной женщиной, как выяснится позже, окажется Надина мать — любящая мать-одиночка и на склоне лет влюбленная любовница, нуждающаяся в ответном мужском чувстве. Но девочки не плачут — девочки, которым это лето разрушило всю жизнь и даже больше, наносят ответный удар. Надя кромсает и уродует мамино новое платье, сшитое в честь праздника любви, а мать — этого нет в кадре, но легко предположить — оставляет своего возлюбленного. И не нужно упоминать здесь всю сценарную геометрию и остальные экранные треугольники — главное, что домашняя разборка, «семейный праздник» дочери и матери, тот «шумный день по-швейцарски», все-таки завершается житейски и человечески правильно — примирением и бессловесным взаимопониманием этих двух странных женщин, маленькой и взрослой, для которых лето — время желаний, только для одной оно — еще пора надежд, а для другой — уже напоминание о том, что когда-то наступит осень. Целомудренная идентификация девочки и женщины, умный короткий фильм о любви.

Российские анимационные «Носки большого города» Андрея Ушакова — это не просто адекватная чаплинскому социально-комедийному кино (мотивы которого обозначены уже в названии) и хрестоматийно известным советским анимационным картинам (знакомые образы не раз появятся в кадре) аналогия-антология. Это рукотворная авторская работа, социальной и психологической наблюдательностью, художественной изобретательностью и профессиональным качеством не так уж много уступающая признанным в отечестве и мире образцам. Рисованные герои фильма — обыкновенная пара заношенных носков, прозаично сохнущая на веревке, — из-под прищепки завидев невероятно увлекающее парение неведомых птиц — красота, романтика, свобода! — решаются (да? нет? да!) на собственное путешествие в мир. И бросаются с высоты вниз. Как в омут головой! С большими надеждами, с красивыми планами. Но мечта сталкивается с жесткой и жестокой действительностью: минута за минутой, час за часом они, эти маленькие носки-чарли, сталкиваются с реальными «огнями большого города» — с блеском и нищетой, с любовью и отчаянием. На экране — похождения-приключения, своеобразное российское роуд-муви (и мир посмотреть, и себя показать). И пусть остается ощущение, что режиссер не вполне проработал сюжетные связки между фрагментами этого путешествия, что в иных случаях переход от эпизода к эпизоду не

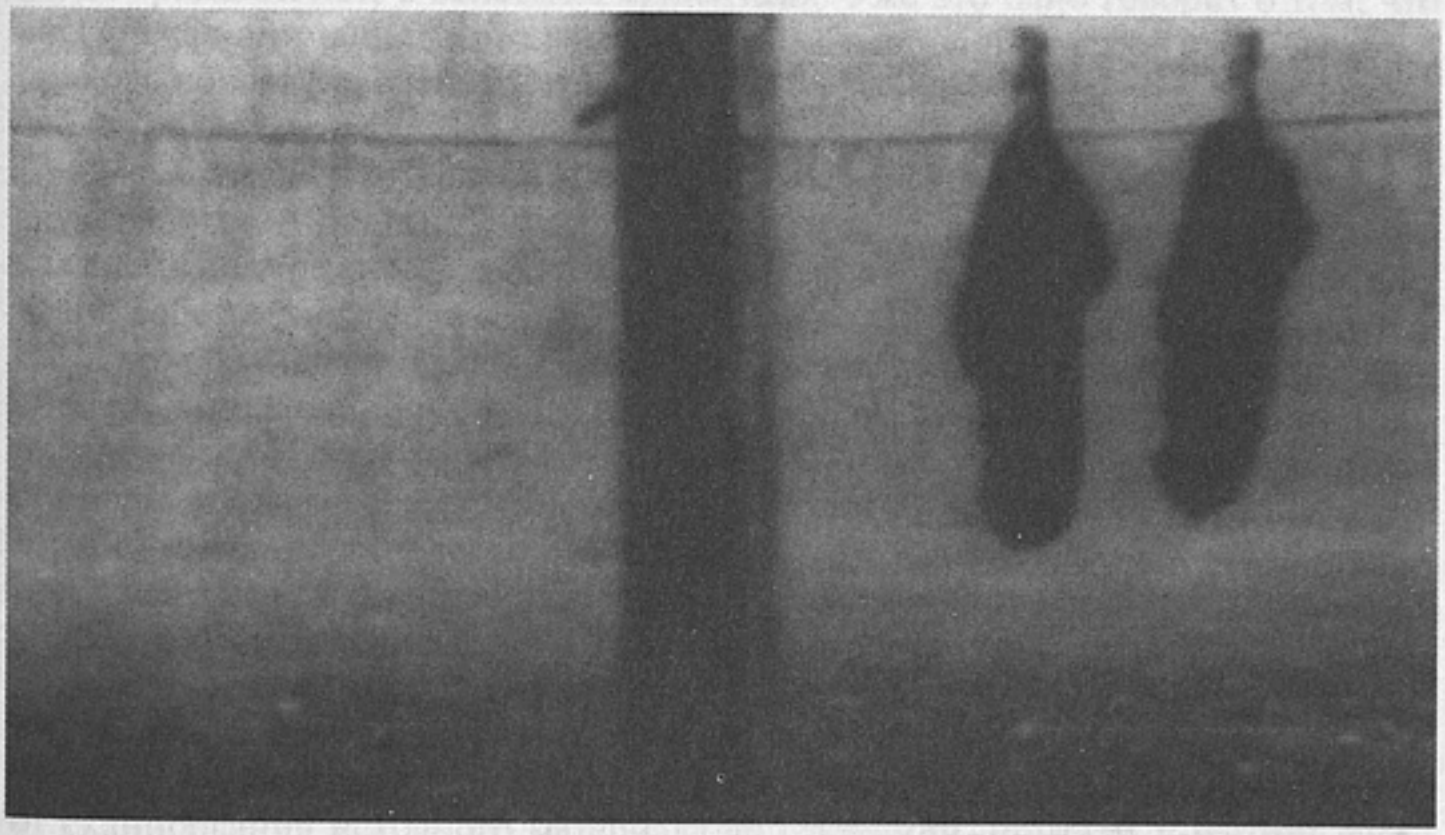
«Лето», режиссер Анна Луиф

поддержан драматургически, все равно этот фильм и его рисунок переполнены житейски достоверной и художественно остроумной реальностью. Все здесь узнаваемо, и все здесь — настоящая действительность современного индустриального города, обычные прелести которого, дневные и ночные, как будто просто увидены и запечатлены глазами несчастных героев-романтиков, а выразительные и содержательно насыщенные нюансы фона не подчеркнуты и не акцентированы автором, будто бы и не замечены вовсе — так себе, боко-

вое зрение (достаточно назвать спрятанную где-то глубоко в кадре деталь — исправленный ценник на товаре в витрине, там вместо перечеркнутого красным «100», что на самом деле должно бы означать уценку, проставлено новое безапелляционное «200», что означает знакомую в России повседневность). Преодоление врасплох застигнутой или даже хорошенько на собственной шкуре (ну как еще выразиться про этих многострадальных пилигримов, пусть даже они текстильного производства?) проверенной «настоящей действительности», в которой были унижения и нечаянные радости, равнодушие и доброта, попытки самоубийства и воля героев к жизни, то есть новая и сильная надежда, — это ли не всегдашний мотив чаплинского кино, это ли не один из вечных мотивов искусства? Только вот в последних кадрах фильма потрепанные жизнью носки-бомжи, эти стреляные воробьи и бывалые лирики-беспризорники, не уходят к горизонту вдаль по экрану, как незабвенный чаплинский бродяга, а сидят где-то на чердаке многоэтажки, поплевывают с верхотуры на большой город и, пыхтя папироской, теперь уже с усмешкой поглядывают на птиц, что когда-то позвали их в заманчивый путь, показались реальным воплощением мечты и ее близким, таким возможным осуществлением. Те красивые птицы при укрупнении анимационного плана оказываются обычными жирными городскими воронами.

Но между тем, независимо от приведенных примеров по-настоящему авторского кино, при всех творческих достижениях и перепадах, при наличии и замечательных, и очень хороших, и весьма плохих картин, последняя конкурсная программа в Оберхаузене все-таки была, по сути, панорамой, информирующей о состоянии, жанрах, нравах, о просто кинематографической фактуре и технических возможностях современного лабораторного короткометражного кино. Поэтому что там привередничать — каков приход, таков и конкурс. И в этом конкурсе оказались важными не тот или иной фильм, не та или иная авторская манера как частность, как отдельная реплика, а их совокупность, их диалоги друг с другом здесь и теперь — общая кинематографическая картина. То есть кино не как результат, а как процесс поиска результата.

И именно поэтому — в чем я после просмотров абсолютно убеждена — молодая и очень энергичная фестивальная команда Ларса Хенрика Гасса испытала потребность максимально аранжировать современную кинематографическую наличность блистательными примерами из истории мирового короткометражного кино.



«Носки большого города», режиссер Андрей Ушаков

Скажем, из истории великолепных имен. И появилась ретроспектива гениального Орсона Уэллса с его документальными фильмами, авторскими рекламными роликами со съемок собственных знаменитых картин, фрагментами из неосуществленных постановок и артистичными устными рассказами-шоу, почерпнутыми в личной профессиональной биографии.

Или из истории поп-культуры. И фильмы, вошедшие в ретроспективу «Безграничный поп?», про одну из десяти программ которой шла речь выше, наглядно показали, как легко массовый кинематограф усваивает уникальные технику, образы и мышление кинематографа авторского.

Или, наконец, поразительные примеры из восточноевропейского андеграунда и неофициального кино от начала 60-х до современных 90-х — они составили очень серьезную ретроспективу «Секс, рок-н-ролл и история» (Sex, Rock'n'Roll and History). На ее одиннадцати сеансах, каждый из которых был составлен по определенному, но всегда оригинальному тематическому признаку и часто сопровождался вступительной беседой с приглашенным режиссером (как и на показах программы «Безграничный поп?»), продемонстрированы и любительские домашние ленты, увлеченные обнаженной натурой из социалистического подполья, и картины российского «параллельного кино» (омаж братьям Алейниковым), и фильмы западных кинематографистов о политических и иных событиях в Восточной Европе, и картины многих известных режиссеров — как, например, «Советская элегия» Александра Сокурова, включенная в программу «Наступающая история» (Forward History).

Набирающие опыт профессионалы оберхаузенской команды на этот раз нашли очень верное решение. За неимением лучшего в современности они обратили свое внимание на старину, пусть и не давнюю. Не знаю, как они предварительно, до фестиваля (то есть еще только продумывая и обеспечивая большую общую программу) формулировали для себя его установку-концепцию, но уже после состоявшихся просмотров можно говорить о том, что все творческие усилия в Оберхаузене-2000 были направлены на историческую реальность короткометражного кино, которая отразила и историческую реальность современного мира.

Какая из этих реальностей важнее, спросите у ветра, у Славоя Жижека или у завтрашнего дня.

Призы Оберхаузена-2000

ГРАН-ПРИ
«Иностранка» (Австрия),
режиссер *Катрин Резетариц*

ГЛАВНЫЙ ПРИЗ
«Цветочница» (Австралия),
режиссер *Кейт Шортленд*

«Между тем» (Португалия),
режиссер *Мигель Гомес*

ПРИЗ ЖЮРИ ФИПРЕССИ
«Альтер-эго» (Бельгия),
режиссер *Сандрин Драйверс*

Специальное упоминание жюри ФИПРЕССИ
«Носки большого города» (Россия),
режиссер *Андрей Ушаков*

АЛЕКСЕЙ ОРЛОВ

Три прекрасные дамы

ТАРУСА-2000

«Дождь»

«Наступила осень»

«Никопейка»

Тарусский фестиваль как ежегодный смотр российской анимации является своеобразным барометром состояния дел в этой области. На последней «Тарусе» из пятидесяти представленных на конкурс фильмов (включая телезаставки, рекламу и видеоклипы) около двадцати работ было сделано молодыми авторами до тридцати лет, в основном студентами. Уже это одно говорит о том, что российская анимация переживает активный период возрастного обновления, прихода нового поколения.

Диплом Анны Белоноговой «Никопейка» получил приз «За лучшую студенческую работу». Анна выступила здесь едва ли не во всех возможных ипостасях: как сценарист, режиссер, художник, аниматор, композитор и даже исполнитель песни собственного сочинения.

Такое совмещение специальностей возникает вовсе не от хорошей жизни. «Делать кино в одиночку — это убийственно, это непрофессионально, — говорит Анна. — Нужен хотя бы художник». Однако студенты-художники часто снимают как режиссеры, стремясь сделать авторский фильм.

Вот уже более пяти лет во ВГИКе на художественно-постановочном и режиссерском факультетах введено преподавание компьютерной графики и анимации. Студенты практически осваивают не только наиболее известные пакеты компьютерных программ по созданию и обработке изображений (3D-Studio Max, Animator Pro, Photoshop и другие), но и всю производственно-технологическую «линейку» создания фильма с использованием современной компьютерной техники — от сканирования исходного материала до озвучания, монтажа и изготовления титров. В результате студент обретает возможность в течение года практически в одиночку создать фильм (как правило, это курсовая работа, хотя есть и исключения) длительностью от двух до пяти минут. Ему уже не нужна мультстудия с традиционными цехами, он не зависит ни от чего, кроме программного обеспечения и мощности своего компьютера. Поэтому наиболее талантливые и упорные сту-

«Никопейка». Автор сценария, режиссер, художник, композитор, аниматор А.Белоногова. Звукооператоры А.Цейтлин, А.Азнауров. ВГИК. Россия. 1999

денты выходят на диплом, уже имея за плечами по два-три авторских фильма (снятых в качестве учебных работ), побывавших на фестивалях.

Другой вопрос, что компьютерная база, которой сейчас располагает ВГИК, как считают некоторые профессионалы, годится лишь для создания учебных работ: пробовать, учиться — можно, а получить профессиональное качество такого уровня, чтобы, например, предложить снятый компьютерный фильм на ТВ, — нельзя.

Для А.Белоноговой ее диплом — уже третья работа. На 3-м курсе, в 1995 году она сняла юмористический этюд «Завтрак съешь сам!» (зарисовка, снятая на черно-белую пленку). В ноябре 1995-го фильм был представлен в информационной программе Лейпцигского фестиваля, в феврале 1996-го был в Тарусе. Год спустя была готова картина «Как Володя быстро с горочки летел» (1997, приз вгиковского кинофестиваля за лучшую работу художника). Анна в качестве второго режиссера попробовала свои силы в большой анимации, приняв участие в работе над первым отечественным полнометражным мюзиклом «Новые бременские» (режиссер Александр Горленко). Метраж ее эпизодов — 8,5 минут. Фильм должен быть закончен в 2000 году. Помимо этого как аниматор она сделала сцену для нового фильма Л.Носырева о Пушкине.

Работа над «Никопейкой» длилась около четырех лет: раскадровку и типажи персонажей Анна сделала еще в 1996 году. Фильм снят в видеоформате (на «Бетакаме»), и это было вынужденной мерой. Дело в том, что Анна училась во ВГИКе на коммерческой основе, то есть оплачивала свое обучение и все киноуслуги. У нее просто не было финансовой возможности снять диплом камерой на съемочном станке. Но лишь при такой съемке могло сохраниться мягкое отраженное свечение пастельных рисунков, которое исчезло при сканировании мультипликата.

Анну привлекают фильмы детской тематики. Можно сказать, что она прирожденный режиссер детской анимации. «Никопейка» — это история о том, как маленький мальчик ищет родственную душу, «Как Володя с горочки летел» — детская песня-считалка, «Завтрак съешь сам!» — юмористическая шутка про кота. Поэтому я немного удивился, когда на вопрос о ее планах она ответила, что уже года два вынашивает идею постановки фильма по ранним рассказам Маркеса. «Преподаватели не дали мне это сделать, убавили мой пыл, указав на проблему с авторскими правами».

Сейчас, несмотря на кажущееся внешнее благополучие творческой судьбы, у Анны пока нет ни работы, ни определенных видов на будущее, как и у ее последнего детского фильма. «Хотелось бы, чтобы фильм показали по ТВ, хочется сделать копию на пленке для ВГИКа, поскольку ВГИК возит фильмы по детским садам, показывает на утренниках, пусть хотя бы дети увидят мою работу», — говорит Анна. Замечу, что копию своего фильма для ВГИКа Анне придется делать за свои деньги — еще один парадокс.

Весной 1999 года ко мне подошла студентка 4-го курса художественного факультета Лиза Скворцова — на 1-м и 2-м курсах я читал их группе спецкурс по теории компьютерной графики и анимации — и сказала, что хотела бы показать законченный фильм. Это был «Дождь». Она сняла его самостоятельно, в свободное от занятий время. Я имел возможность посмотреть оригинальную версию, в ней еще не было упоминания о том, что это курсовая работа, и стандартных титров. Вместо них фильм оканчивался словом «спасибо».

«Дождь» завораживающе красив и загадочен. Он развивается медленно и неторопливо под дивную музыку, напоминающую одновременно западноевропейские средневековые хоралы и восточные мугамы и раги (авторы музыки и исполнители — Татьяна и Валерий Звегинцевы-Бессарабовы). Сюжет напоминает духовную притчу. Юноша со свирелью идет по мосту толщиной в человеческий волос, заглядывает вниз — и тотчас срывается с моста. Его, как марионетку, подхватывают невидимые нити и возвращают обратно на мост, а его свирель падает сквозь облака куда-то в нижний мир и там дает жизнь пастушку, который выдувает из свирели коров. Здесь с неба медленным дождем осенью опу-

---

«Дождь». Автор сценария, режиссер, художник, аниматор Е.Скворцова. Звукооператор А.Закржевский. ВГИК. Россия. 1999

скаются спелые груши, а зимой — снежинки, напоминающие животных и людей, и так же медленно возносятся души человеческие, уносимые белыми крылатыми коровками.

В июне 1999 года «Дождь» был показан на 1-м фестивале мировоззренческого кино (его организует некоммерческий фонд научно-исследовательских разработок «Пушкинский институт»), где получил приз, а присутствовавший на показе философ Вадим Цымбурский (Институт философии РАН) во время обсуждения так интерпретировал его содержание: «Этот фильм — попытка снять неснимаемое, снять мир до его сотворения или в момент сотворения, снять мысли Бога, Его идеи, из которых создается мир, — идеи животных, солнца, дождя... — и передать то ощущение удивительной красоты, которое охватывает нас, когда мы видим этот момент творения».

Отчасти «Дождь» напоминает картины непревзойденного классика жанра духовной притчи в анимации поляка Петра Камлера, который работал во Франции в 1960—1980 годах. Однако во ВГИКе его фильмы не показывали, и о заимствованиях не может быть и речи. Честно говоря, меня поразила не только чистота исполнения, но прежде всего уровень зрелости этой работы Скворцовой. Во ВГИКе никогда не существовало мультипликации такого типа.

Из разговора с Лизой выяснилось, что она практиковала буддийские учения при петербургском буддийском храме, занималась психотехниками, описанными одним из просветленных индийских учителей Ошо (Раджнишем), по благословению монахов пещерного монастыря в Молдавии писала фреску в их келье, участвовала в проводимых христианской экуменической общиной из Тейзе (Франция) коллективных медитациях, которые собирают до ста тысяч человек из многих стран мира.

Сама она говорит о своем фильме так: «Путь человека — дождь, соединяющий небо и землю». Тем большей неожиданностью поначалу явился для меня второй фильм Лизы Скворцовой «Семь сорочек», который она сняла совместно со своим сокурсником Георгием Гитисом. Это короткая (1 мин. 35 сек.) музыкальная фантазия о сотворении праздника, поставленная как череда милых и забавных сюжетных превращений, обычно присущих детским фильмам. Здесь все предельно ясно и просто, не вызывает никаких вопросов и не требует философского комментария. И все же оба фильма похожи, как братья-близнецы, — эстетикой, стилистикой, общим эмоциональным тоном. В негласном рейтинге популярности «Тарусы»-2000 они оставили позади все прочие вгиковские работы.

«Наступила осень» — диплом выпускницы Высших курсов режиссеров и сценаристов Екатерины Соколовой. Она получила приз за лучший дебют. Это фильм из «Пушкинианы», воспроизводящий графику рисунков поэта и близкий по эстетике к работам А.Хржановского. Картина черно-белая, решена минимальными средствами, лаконична и сдержанна. Пушкин в этом фильме ребячествует — пускает кораблик, ловит лягушку, изображает пугало и т.д. И лишь в конце фильма, идущего без реплик, неожиданно проскальзывает трагическая нотка: поэт, как бы обращаясь к далекому другу, говорит: «Поверишь ли, за это время я не написал ни строчки».

Я назвал только трех дебютантов в анимации за последние два-три года. На самом деле их гораздо больше. Однако, пожалуй, дебюты пока не складываются в некую единую картину — эстетическую, идеологическую, жанровую. Каждый работает сам по себе, но и это сегодня совершенно нормальный процесс.

В целом отечественная анимация определенно переживает слегка замедленный процесс смены поколений, который происходит достаточно мягко и безболезненно, пока что путем неуклонного повышения числа картин, сделанных молодыми. В ближайшие годы следует ожидать качественный скачок, ведь авторская анимация ныне существует практически вне экономики и политики, она создается энтузиастами профессии, зачастую готовыми работать просто для того, чтобы задуманный ими фильм стал реальностью.

«Наступила осень». Автор сценария и режиссер Е.Соколова. Операторы Н.Маковский, Р.Лабидас. Звукооператор В.Орел. Аниматоры С.Бирюков, Е.Байкова, А.Ильяш, Л.Муратов. Школа-студия «ШАР». Россия. 1999

НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ

Что такое кадр?

Перекресток систем «естественного» и «механического», функционирующих только во взаимосвязи друг с другом и внутри друг друга, — самая суть феномена кино.

Для описания феномена кино обычно вполне достаточно упоминания восторгов раннего зрителя от трепета серых листьев на ветру или ужаса от прибывающего поезда, для определения кадра — констатации его длины и ограниченности рамкой. И это все верно. Однако мы не можем оставаться на описательном уровне, поскольку нас интересует внутренняя связь кинематографических слагаемых и их прорастание одного из другого. Задача осложняется тем, что сам термин «кадр» в силу своей неясности и размытости границ требует очень осторожного с собой обращения. Вспомним, в какой связи обычно упоминается кадр.

Площадь кадра — «поле зрения» механического субъекта-пленки, определяемое фокусным расстоянием объектива, служащего, в свою очередь, посредником между реальным миром и камерой, трансформатором оптической среды.

Кадр — психологический барьер, отделяющий зрителя от зрелища.

Кадр — система, заданная геометрией прямоугольника.

Кадр — система, сохраняющая иллюзию трехмерности, но и имеющая возможность моментально ее уничтожить, сосредоточив внимание зрителя на плоской поверхности экрана, то есть на самом кадре.

Кадр — система, протяженная во времени, но состоящая из моментальных фотоснимков.

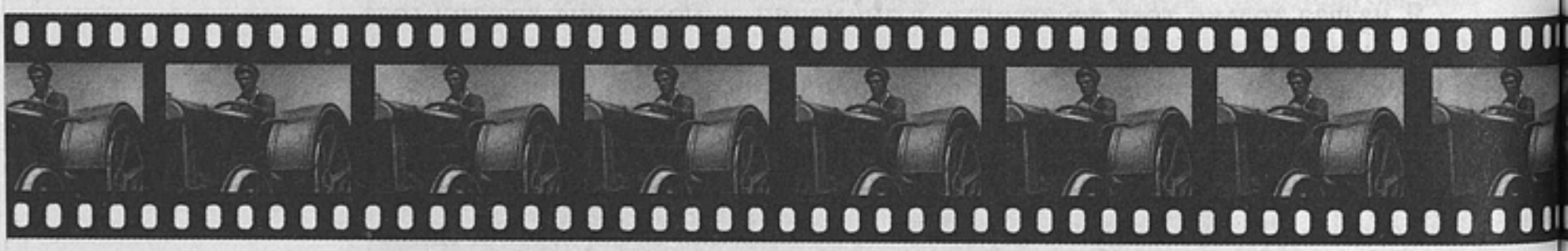
Кадр — система, изменяющая реально существующие отношения предметов между собой и их движение в жизни.

Кадр — минимальный материальный кусок конструкции фильма.

Кадр — критерий «документальности» кино, документ предкамерного факта.

Заметим, что слово «кадр» своим происхождением обязано не кинематографу, а фотографии и обозначает фотографический снимок, моментальный или сделанный с длительной выдержкой, но тем не менее имеющий свою эстетику.

В кино этим словом называется нечто совсем иное, в практическом смысле — кусок пленки от одной монтажной склейки до другой. Но функции кадра слишком многочисленны, чтобы можно было остановиться на таком узком определении. Поскольку уже единичный моментальный фотоснимок с киноленты производит некий моментальный эффект (остаточное зрение), то именно его следует принять за отправную точку дальнейших рассуждений.



В статье автор использует материал собственной диссертации, защищенной десять лет назад и основанной на изысканиях еще студенческих лет. Диссертация сейчас готовится к изданию отдельной книгой.

Во всяком случае, кадром и здесь, и там называется то изображение, которое фиксируется на пленке за время работы механизма затвора — единичная фотоклеточка или их многочисленная кинопоследовательность.

Природная документальность кинокадра (в отличие от фото) сказывается в том, что моментальные снимки следуют один за другим именно в том порядке, в каком были сделаны. Каждый следующий удостоверяет предыдущий. Сырой материал киносъемки, показанный с той скоростью, с какой был снят, и не обработанный для получения эффектов, вторичных по отношению к тем, что уже содержатся в самом объекте съемки, всегда документ предкамерной реальности.

Трюковые операции с моментальными снимками вполне разрешают фальсификацию документа: она может быть незаметна. Манипуляции с движущейся пленкой могут быть направлены только на выявление самих себя для получения соответствующего эффекта. Этим объясняется большая степень доверия к документальности кинокадра в сравнении с фотокадром.

В кино очень тесно связаны между собой понятия «кадр», «документальность» и «моментальный эффект», причем последний компонент этой триады легче всего воспроизводится при нарушении любого из двух предыдущих.

Вообразим себе ленту, склеенную из моментальных снимков — каждый вырезан из какого-то целостного кинокадра. При нормальной да и любой другой проекции это будет невозможно смотреть на экране — там все сольется в невообразимую мешанину раздражающих глаз пятен. Но это уже принцип, доведенный до абсурда.

Эйзенштейн, монтируя известный эпизод разгона июльской демонстрации в «Октябре», заставил «помеху» заработать. Соединяя по два кадрика-клетки с пулеметом и стреляющим из него пулеметчиком, режиссер заставил зрителя физически ощутить нервное биение оружия, чего, вероятно, не случилось бы при использовании двойной экспозиции. Этот пример проще, поскольку механически (не ритмически) чередуются всего две составляющие — изображение пулемета и человека за пулеметом.

Но реально возникает вопрос: что в данном случае считать кинокадром? По отдельности снятые длинные планы пулемета и человека, или чередующиеся пары моментальных фотоснимков, или же получившуюся в итоге ленту? Потому как отдельно снятые первоначальные кадры здесь сами по себе не существуют, двуклеточные единицы монтажной структуры не существуют друг без друга, а итоговый результат нельзя признать непрерывно снятым за время работы затвора: в нем слишком полно склеек.

Достойно внимания и то, что Эйзенштейн, вспоминая об этом эксперименте, объяснял склейку по два моментальных снимка тем, что один такой снимок, по его мнению, не был бы заметен при проекции. То есть не сработал бы эффект остаточного зрения. Можно придумать и другие способы трюковых операций с пленкой подобного рода. Например, вирировать каждый моментальный снимок целостного кинокадра в различные цвета или, взяв соответствующие негатив и позитив одного кинокадра, разрезать их пополам и продолжить негативное изображение позитивным или наоборот (как сделано в «Альфавиле» Годара).

Очевидно, что это будут эффекты внекадрового происхождения, искусственно создаваемые помехи. Но если даже счесть кадром кусок пленки от склейки до склейки, то это вовсе не означает, что он должен быть снят непрерывно.

И перед нами предстает крайне интересный пример из практики раннего кино. Л.Фелонов писал: «...Последовало изобретение Мельесом того техниче-

ского приема или трюка, который мы склонны называть монтажом в скрытой форме. Такой монтаж, обычно неуловимый для зрителя, заключается в сочетании двух кадров, сходных по композиции, снятых с одной точки, но с остановкой для изъятия или перемены отдельных компонентов. Последовательность таких кадров создает на экране мгновенную трансформацию мизансцены, персонажей или обстановки, что неосуществимо при обычной съемке. Многие волшебные эпизоды Мельеса только кажутся снятыми сразу, целиком, непрерывно, а в действительности сни состоят из ряда «подкадров», отдельных фаз действия, тщательно организованных и точно пригнанных друг к другу»[1].

Итак, мы видим, что способы организации моментальных эффектов «внекадрового» происхождения, как и принципы внутрикадрового «скрытого монтажа», испытывают двоякое тяготение: целостный кусок стремится к раздроблению на минимальные составляющие, то есть на моментальные фотоснимки, для наиболее емкой конденсации моментальных эффектов. С другой стороны, моментальный снимок требует своего продолжения рядом других снимков, сходных с ним и скрывающих иллюзорными средствами происходящие с ними изменения.

Обычно эти две разнонаправленные тенденции уравновешивают друг друга (например, в нейтрально-безоценочном хроникальном материале), и тогда мы сосредоточиваем внимание на объекте съемки, безусловно доверяя способу его преподнесения.

При смещении акцентов в ту или иную сторону важным становится процесс пленочной трансформации, недостоверность передаваемого сообщения.

Сейчас для нас важно отметить следующее: поскольку монтаж мгновенно меняет точку зрения зрителя (а это то же самое, что и мгновенный естественный переброс взгляда у всякого нормального человека), то монтаж так же естествен в кино, как и эффект остаточного зрения.

Поэтому *монтажная склейка может лишь условно считаться границей кадра.*

Мысль о том, что монтаж — система, требующая эффекта «естественности», подтверждается следующим. Все существующие способы монтажных соединений, добивающиеся «комфортного», плавного перехода, можно классифицировать по двум признакам. Рекомендуется либо сохранять на экране точку концентрации внимания зрителя, либо монтировать кадры по направлению движения (то есть в первом случае делается упор на зрительную доминанту, в другом — на периферийное зрение: физиологией доказано, что именно движение опознается периферийным, нецеленаправленным зрением, при том что форма, очертания предмета должны быть в фокусе).

Монтажное строение фильма повторяет монтажное строение кадра. Этим, вероятно, объясняется стремление современного кино к длинным планам, а самого раннего — к коротким сюжетам, то есть к такому случаю, когда кадр равнялся бы фильму.

Однако возвратимся к движению моментальных снимков и попытаемся разобраться в том, почему при весьма условной документальности фотокадра документальность кинокадра почти никогда не вызывает сомнений.

Всегда ли кадр должен двигаться? *Пленка должна.* Кадр, вероятно, не обязан.

---

[1] Ф е л о н о в Л. Монтаж в немом кино. Ч. 1. Фильмы Люмьера и Мельеса. М., 1973, с. 42.

Поясним мысль на конкретном примере. В практике кинематографа широко применяется трюк стоп-кадра. Это повторенный в требуемом количестве раз, распечатанный моментальный фотоснимок. И если на экране возникает изображение, обладающее абсолютной неподвижностью (скажем, пустой интерьер, снятый ничуть не дрогнувшей камерой), то, кажется, не должно быть принципиальной разницы между действительно снятым с реальности куском пленки и стоп-кадром, распечатанным в лаборатории.

Между тем разница есть. Потому и используется этот трюк, что он хорошо заметен. Стоп-кадр опознается даже тогда, когда мы имеем дело с надписью (интертитром), если она не снята с титрового плаката, а распечатана с единичного кадра-клетки, как иногда приходится поступать архивистам при восстановлении фильмов.

В «натуральном» интертитре всегда заметна пульсация реального времени; стоп-кадровый интертитр производит впечатление мертвенности, ненатуральности видимой надписи. Это моментальное ощущение точно соответствует природе стоп-кадрового времени, неадекватного естественному, природному времени, поскольку оно (стоп-кадровое) не замещается пространством (длиной) пленки, а наоборот, длина пленки создает искусственное, чисто фильмическое время.

Но об этом чуть позже. Дело в том, что фактуры предметов реального мира, проецируемого на экран, подвергаются деформации со стороны самой пленки, фиксирующей изображение. Кристаллическое строение пленочной эмульсии обусловливает неравную плотность фиксирующего материала по всей площади кадра, и на экране фактура (то есть видимая поверхность вещей) предметного мира уже разложена изнутри невидимой для невооруженного глаза, незаметной на единичном снимке текстурой пленки.

Каждая клеточка непрерывно снятого куска пленки имеет собственную, неповторимую кристаллическую текстуру, и при проекции она не играет большой роли. А когда умножается один снимок, невидимое становится заметным, поскольку мы наблюдаем уже не столько изображение, сколько разлагающую его текстуру снимка.

Это идущая изнутри природы кино «естественная помеха», и она связана с последующей жизнью фильма. Перевод изображения с одной пленки на другую (то есть контратипирование, необходимость которого вызывается тем, что пленка не может храниться вечно и портится от времени или же просто изнашивается) с каждым разом все больше и больше наслаивает на одном изображении множество различных кристаллических текстур, способных в конечном итоге совершенно подавить изображение.

Но это и есть то самое разрушение природной вещи, «культурный слой со знаком минус», удостоверяющий функционирование вещи в культурной среде. Поэтому из двух кинокадров одинакового срока давности большее доверие и больший интерес вызывает всегда тот, который разрушился больше, хотя информационная насыщенность свойственна, конечно же, другому.

Разумеется, возможность проявления и огрубления кристаллической структуры снимка ощущалась людьми, пытавшимися определить феномен кино трепетом серых листьев или шевелением сотенных человеческих толп. Зигфрид Кракауэр пишет об интересующем нас предмете следующее: «Во времена своего исторического рождения человеческая толпа — это гигантское чудовище — была чем-то новым и ошеломляющим. Как и следовало ожидать, традиционные искусства оказались неспособными объять и изобразить ее. Однако в том, что не давалось им, преуспела фотография; ее техническое оснащение позволяло

отображать толпы, случайные скопления людей. Но лишь кинематограф, в некотором смысле завершающий фотографию, сумел показать человеческую толпу в движении. В данном случае технические средства воспроизведения появились на свет почти одновременно с одним из своих главных объектов. Этим объясняется сразу же возникшее пристрастие фото- и кинокамеры к съемке людской массы. Ведь нельзя же объяснить простым совпадением, что уже в самых первых фильмах Люмьера были сняты и выход рабочих из ворот фабрики, и толпа на перроне вокзала во время прибытия и отправления поезда»[2].

Перегруженность кадра тысячами шевелящихся частиц — такое же феноменологически-эстетическое явление, как и, например, несоответствие реальной и кадровой действительности, двустороннее искажение камерой и реального мира, и глазного восприятия, взаимосвязь трюка и эффекта или взаимообращение информации и помехи. Контратипированием наращиваются кристаллы кадровой текстуры, и накопление помех достигает того же феноменологического эффекта, что и максимально информативная беспристрастная съемка огромной толпы. (Это обстоятельство может быть и творчески обыграно. См., например, «Начало» А.Пелешяна, 1967.)

Однако фактор перегруженности кадра деталями (в равной степени смысловыми и помеховыми) присущ и фотографии, и кино, здесь разницы между ними мы не обнаружим. Возвратимся к описанной выше системе, сбалансированной одновременным тяготением к сжатию (вводимой извне механической помехой, трюком) и расширению (накоплением естественных изменений, не всегда помеховых) — к последовательному ряду моментальных фотоснимков.

Что такое моментальный фотоснимок? Ограниченное геометрической формой прямоугольника изображение живой реальности, не претендующее на то, чтобы документировать время. Выдержка (время работы затвора) в моментальной фотографии влияет на эстетику снимка и потому она нефеноменологична: зрителю, разглядывающему фотографию, безразлично, равнялся ли фотографический «момент» $^1/_3$ или $^1/_{1000}$ секунды, — ему важен конечный результат.

Время разглядывания фотографии не ограничено, тогда как стоп-кадр в кино подвергается смысловому разлому. Он не документирует время, как прочие «нормальные» кадры, но покрывается таким же к себе отношением, как и они, поскольку поставлен в один ряд с ними. Это моментальный снимок, разглядывание которого ограничено во времени, что, хотя и несколько иллюзорно, поднимает его ценность как документа.

Ни в одном из искусств, не исключая музыки, категории *времени и пространства* не дополнялись естественно присущей материальной реальности третьей составляющей — скоростью. В кино существует эталонная скорость — 24 кадра в секунду, и отклонения возможны именно по причине существования константы. Это обстоятельство всегда использовалось в трюковых целях, независимо от того, менялась скорость съемки или нет: при неизменности одной из величин возможно варьирование двух других, поэтому в раннем периоде исто-

рии кино было очень трудно добиться соответствия реального и экранного времени (это иногда заставляло современников сравнивать киномеханика, крутившего ручку кинопроектора, с исполнителем музыкального произведения).

Что касается пространства в кинематографе, то оно двояко: это видимое ограниченное пространство экрана и его пленочный двойник. В последнем

[2] К р а к а у э р Зигфрид. Природа фильма. М., 1974, с. 82.

случае одна из сторон прямоугольника тяготеет к бесконечному удлинению, и категории времени и пространства (здесь равного «расстоянию») прямо замещают одна другую; *протяженность во времени* означает *протяженность в пространстве*.

Для того чтобы доказать неабсурдность этих замечаний, зададимся вопросом: всегда ли «моментальный фотографический снимок» моментален? В кино соотношение «объектив — пленка» подвижно: одно движется относительно другого. Утверждать, что в фотографии нет ничего похожего, было бы неверно. Существуют панорамные фотоаппараты типа «Горизонт», в которых пара «объектив — пленка» обладает некоторой степенью свободы. Только здесь движется не пленка относительно объектива, а объектив относительно пленки. (Кстати, такой тип панорамного фотоаппарата появился почти одновременно с изобретением кинематографа.)

Движение влечет за собою временной разрыв между началом движения и концом его: категория времени возникает со всей своей очевидностью. Замещение реального документированного времени геометрическим удлинением одной из сторон кадрового прямоугольника на примере панорамного снимка еще заметнее, чем в случае с кинокадром. Панорамный снимок стремится к увеличению своих размеров; вероятно, его нельзя считать моментальным. Панорамный снимок — это промежуточное звено между моментальным фотографическим снимком (фотокадром) и непрерывно снятым куском скачково движущейся пленки (кинокадром), то есть тот смысловой центр, куда устремлены две разнонаправленные тенденции сжатия — растяжения, присущие *кадру*, трактуемому как категория в общеотвлеченном смысле.

И если оборудовать объектив панорамного фотоаппарата скачковым устройством, то вполне можно получить кусок пленки, который при соответствующем механизме проекции позволит нам наблюдать на темном экране внешний мир через бегущую световую полосу. Можно «реставрировать» зафиксированную на панорамном снимке реальность еще проще — если разглядывать снимок через движущуюся шторку с вертикальным разрезом. Панорамный снимок, поскольку различные участки его длины принадлежат различным моментам времени, *документирует заключенное в нем время геометрией своей формы* — время замещается пространством, как и в кинокадре.

Измерив линейкой длину, мы можем вычислить время, разделив длину на известную скорость.

Наконец, среди важнейших уроков, преподносимых фотографией, нужно назвать контактную печать. При ее помощи в фотографии возможно получение безнегативного изображения — того, что в обиходе фотографов-практиков носит название «фотограммы» (не путать с моментальным фотографическим снимком, единичной клеткой кинокадра! Среди кинокритиков, с легкой руки Ролана Барта, «фотограммой» принято называть именно его), когда на лист фотобумаги накладываются предметы различной формы и различной оптической проницаемости и засвечиваются для получения нужного рисунка.

Фотограмматическим эффектом в кино обладают помехи «естественного» пленочного происхождения. Дефекты, возникающие от старения фильма — царапины, фрикционные полосы, потертости, сдвиги эмульсии, а также дефекты фотографического и физико-химического происхождения. Или же это искусственно вводимые помехи, раскладывающие кадр на минимальные составляющие (кстати, и они могут быть случайными, например, результатом так называемого «дыхания» пленки, когда степень общей прозрачности изображений в соседних кадрах оказывается различной).

Таким образом, обычная пленка, пропущенная через проекционный аппарат, экспонированная или неэкспонированная, засвеченная, забракованная, исцарапанная, загрязненная, со смазанным изображением и т.п., представляет собой самоценную реальность, разумеется, второго порядка по отношению к действительной реальности.

В кино (так же, как и в фотографии) возможно воссоздание изображения, никогда не существовавшего в действительности — вполне *достоверного*, но нисколько *не претендующего на жизнеподобие*.

Документальность кино феноменологична, недокументальное кино должно идти на разрушение своего феномена.

По всей видимости, кинокадр, совмещающий одновременно все способы несения информации — изображение, а также речь письменную и устную (что-то подобное телерепортажу), — предоставляя зрителю полную свободу выбора и мгновенного сравнения всех носителей информации, может стать «ячейкой» истинно документального кино и всех его возможных ответвлений.

Такая конструкция не будет чем-то неожиданно новым, непривычным для человеческого сознания. Внутреннее (психологическое) наблюдение субъекта (зрителя, читателя, слушателя) параллельно наблюдению внешних систем сообщений, и очень часто, например, человек, читающий роман и увлеченный им, не сможет объяснить, на чем он сконцентрировал свое внимание в настоящий момент — на видимом слове, своей внутренней речи или предстающей его воображению картине.

Восприятие феномена (еще не восприятие искусства, то есть еще не эстетическое переживание) — процесс переплетения в человеческом сознании и подсознании внешних и внутренних способов выражения.

Таким образом, *кадр — это одна из возможных структур человеческого сознания*, тяготеющая к взаимозамещению воспринимаемых времени и пространства в геометрической рамке, сбалансированная механическим давлением внешних помех, стремящихся разложить визуальное сообщение на минимальные единицы, и внутренней тягой к расширению, накоплению естественных изменений.

Кадр — безусловно, внепленочное образование.

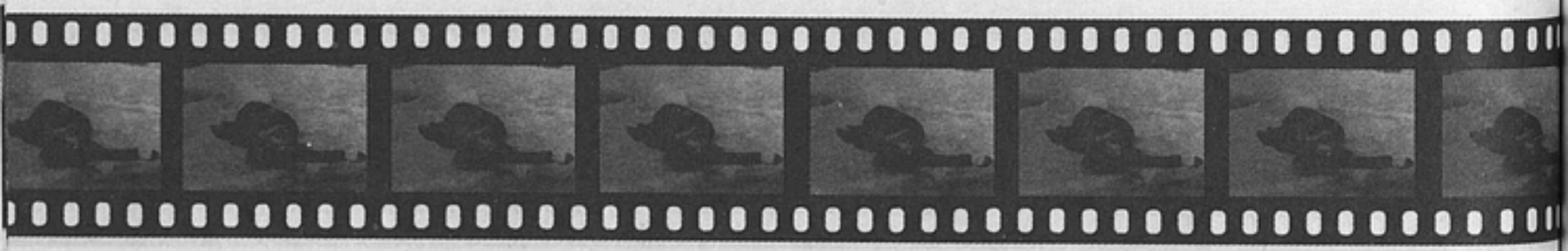
Итак, повторим: лошади кушают овес и сено, Волга впадает в Каспийское море, а документальность кино объясняется последовательностью моментальных фотоклеток — каждая следующая удостоверяет предыдущую.

Но это все фото и кино. А что видео? Сравним означенные параметры.

1. Пленка движется непрерывно, нет пропусков фаз. Дискретизация происходит не между кадрами, а внутри кадров (строки). Это важно для эффектов с изменением скорости.

2. Оптического изображения на пленке нет. Отсюда третий пункт.

3. Изображение безнегативно (и беспозитивно). Это значит, что отсутствует контратипный процесс, создающий «культурный слой и, как следствие, создаются предпосылки для безудержного конденсирования визуальных эффек-



тов. ТВЧ доводит эту возможность до идеала». (Эта фраза написана в 1985 году. Тогда еще не было цифровых технологий и казалось, что повышение качества видеоизображения будет происходить за счет Телевидения Высокой Четкости.) Дефекты видеоизображения не могут быть рассмотрены как «напластования культурного слоя». Изначальный дефект ничем не отличается от приобретенного.

4. Зритель не подчинен непрерывному ходу пленки.

5. Зритель рассматривает изображение «внутри своего же глаза». Эффект,

который в кино возможен только в глазу зрителя, здесь материализован на экране телевизора (остаточное свечение экрана, след от яркого источника света).

6. Отсутствует ощущение включенности зрителя в коробку-камеру, а значит, не происходит идентификации сознания с механизмом фиксирования реальности и как следствие — иные реакции зрителя на внутрикадровое движение.

7. Иное ощущение стоп-кадра. Он далеко не всегда заметен, так как эффект продолжающегося времени (перетекание оптической среды) создается непрерывно движущимся электронным лучом.

8. Вообще, текстура видеоизображения имеет совсем другую природу, нежели киноизображение. Броуновское расположение микрокристаллов фотоэмульсии заменяется здесь математически скучными строками. Более того, кино, переведенное на видеоноситель, все равно отличается от оригинального видеоизображения — глаз никогда не ошибается.

И так далее.

Можно, например, с уверенностью спрогнозировать, что применение цифровых технологий, открывая безграничные возможности визуальных эффектов, значительно сократит их применение, так как должно будет синтезировать возможности видео и кино и, значит, должно будет приблизиться к преодоленным киноформам, в первую очередь — к сюжетности (в противовес клиповости).

Так что же представляет собою ползучая цифровая революция?

1. Пленка лишь по традиции еще является носителем цифрового изображения. Она совсем не нужна. Цифровой сигнал может быть записан на любой магнитный носитель. Из трех составляющих кинокадра (время, пространство-протяженность и скорость) остается только время. Пространство заменяется емкостью, а скорость может быть любой. Вообще цифровая камера напоминает скорее быстродействующий фотоаппарат, делающий 25 четких стоп-кадров в секунду.

2. Текстура цифрового изображения приближается по своему богатству к киноизображению, но ничего «броуновского» нет и в помине. Каждая точка отдельного кадра имеет свое раз и навсегда установленное место. Таким образом, дискретным становится сам природный мир, его изображение лишено внутренних границ, «швов», оно текуче и может быть легко сфальсифицировано.

3. В этом изображении отсутствуют дефекты механического происхождения. Любое цифровое изображение может быть скопировано бесконечное количество раз без потери качества так же, как копируется компьютерный файл. Внутренний «культурный слой» прекращает свое существование.

4. Цифровое изображение может быть переведено на любой носитель, в том числе и на оптическую кинопленку. Таким образом, фильмы отныне могут храниться вечно. Архивисты могли бы радоваться, если бы не печальный парадокс: в цифровую эпоху кино перестает быть документом некоего предкамерного факта.

Каждая эпоха имеет свой образ. Век Просвещения немыслим без законов Ньютона, часового механизма и теории общественного договора.

Соседями кинематографа были автомобиль с бензиновым двигателем, аэроплан, телефон, радио и теория относительности Эйнштейна.

Природа цифрового видео удивительно напоминает возможность клонирования живых организмов — вряд ли это соседство случайно.

Впрочем, в разные эпохи документом могли считаться совершенно разные вещи. Я далек от мысли, что цифровые технологии — это последнее, что изобретено человечеством. Вероятно, и им на смену придет что-то еще неизвестное и, может быть, даже быстрее, чем мы ожидаем.

П У Б Л И К А Ц И И

Мария Андреева,
Максим Горький

Ретроспектива документальных фильмов, снятых по сценариям известного кинодраматурга Бориса Добродеева, которая состоялась в Санкт-Петербурге во время фестиваля «Послание к человеку», убедила: исторические портреты, созданные мастером в 60—80-е годы в содружестве с режиссерами Семеном Арановичем, Михаилом Литвяковым, Юрием Заниным и другими, живы и сегодня. Они и по сей день волнуют и увлекают зрителей. Разумеется, эти рассказы о «жизни замечательных людей», созданные в условиях советского режима, с неизбежностью замалчивавшие множество реальных драматических коллизий, оставили загадки, задали вопросы, не нашедшие ответа на экране. Вот почему мы с радостью приняли к публикации главы из книги, которую готовит сейчас Борис Добродеев: в ней он намерен пролить свет на некоторые «фигуры умолчания», хотя бы частично восстановить полноту правды о персонажах отечественной истории.

БОРИС ДОБРОДЕЕВ

Сюжеты вокруг сюжетов

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ СЦЕНАРИСТА

За несколько десятилетий работы в кинематографе мне довелось принять участие в создании множества фильмов — игровых, телевизионных, документальных. Главным образом, это были ленты исторические или те, что основаны на реальных биографиях известных людей.

Мне посчастливилось рассказать на экране о событиях и судьбах, во многом поучительных, они и сегодня, на пороге нового столетия, не оставляют нас равнодушными.

Досадно, что в работе над этими фильмами масса материала каждый раз оставалась «за кадром», не вмещалась в рамки экранного времени или не поддавалась воспроизведению, особенно в документальном кино. Разумеется, потери часто происходили и по цензурным причинам, а иногда и по моей авторской вине.

Между тем то, что порой оказывалось за бортом, когда речь шла о невыдуманных героях, было как раз самым интересным, увлекательным и драматичным. Это сюжеты вокруг воплощенных на экране сюжетов, сотворенные не фантазией драматурга, а самой жизнью.

По прошествии времени мне захотелось, пусть и задним числом, хотя бы частично, восполнить те былые потери, поведать о том, что не удалось донести до зрителя.

Была ли Андреева другом Горькому?

Судьба как-то мистически, постепенно подводила меня к теме одного из будущих моих фильмов «Андреева — друг Горького».

Все началось еще во время учебы во ВГИКе в середине 40-х годов. На первых курсах был один предмет, в котором я, будучи безнадежно туп в любых вопросах техники, чувствовал себя полным идиотом. Предмет этот, головоломный для меня, назывался «Основы кинотехники и операторского мастерства». Вел его профессор Юрий Андреевич Желябужский, живая легенда дореволюционного кинематографа и кино первых лет советской власти. Было ему уже за шестьдесят. Умный, язвительный, некрасивый — с приплюснутым носом и заячьей губой, хромоногий (одна нога у него была короче другой, и он ходил в ботинке на высоком каблуке), Юрий Андреевич вместе с тем являл собой тип дореволюционного интеллигента. Всегда был безукоризненно вежлив и корректен, несмотря на достаточно едкий юмор.

Предмет свой Желябужский знал превосходно как практик, ибо был одним из первых кинооператоров в России и снимал многих звезд русского кино начала века. И именно он снял многие бесценные хроникальные кадры с Львом Николаевичем Толстым. А когда занялся еще и кинорежиссурой, то предпочитал приглашать в свои картины корифеев Московского Художественного театра. В его фильме «Поликушка» по Толстому снялся великий Иван Москвин. Причину этого его пристрастия к МХАТу я понял позже.

Иногда по какому-нибудь поводу, мимоходом, Юрий Андреевич вспоминал тот или иной забавный эпизод из своей жизни, связанный то с Толстым, то с Горьким, то с Чеховым или Станиславским. И даже с Лениным...

Как-то после одной из лекций Желябужского я не удержался и вслух подивился тому, что нашему профессору так повезло — знать самых великих людей начала XX века. И тогда мой сокурсник Леня Рутицкий, который был старше и намного эрудированней многих из нас, чуть заикаясь, как обычно, делая при каждом вздохе странное «ха», иронически заметил:

— Ха... м-мог бы и знать, что это, ха... с-сын Андреевой, жены Горького... Ха... Красавицы, м-мхатовской актрисы. Он же п-пасынок Горького... Ха...

Я действительно этого не знал. И потому, что был не так начитан, и потому, что имя Андреевой давно уже было предано забвению, хотя она в это время, как выяснилось, была еще жива.

Еще мне почему-то подумалось: как же у этой красавицы мóг родиться хоть и умный, но такой уродливый сын?

Идти на зачеты к Юрию Андреевичу для меня было мукой. Я презирал себя за тупость. Приходилось пересдавать не раз и не два... Моим товарищем по несчастью оказался Женя Моргунов, в ту пору худющий юноша из герасимовской мастерской, такой же, как и я, «хвостист» по этому предмету.

В конце концов поняв, что это безнадежный случай, и отпустив в наш адрес пару едких шуточек, Желябужский все же проставил в ведомости желанное слово «зачет». Он, в отличие от преподавателя по марксизму, настоящего садиста, Степаняна, ходившего, как Сталин, во френче и галифе и безжалостно оставлявшего нас по два года даже без нашей нищенской стипендии, был снисходителен.

Вспоминаю свои зачеты Юрию Андреевичу и думаю: не мог он тогда предположить, что именно этот его студент-недотепа через двадцать лет так влюбится в образ его матери, что станет автором первого фильма о ней.

Второй раз судьба напомнила мне об Андреевой, когда в самом начале 60-х годов я снимал с семьей дачу в столь популярном ныне подмосковном поселке Жуковка. Рядом с нами стоял ухоженный, очень приветливый двухэтажный деревянный дом, выкрашенный в нежно-зеленый цвет. И наша хозяйка как-то поведала, что в доме этом теперь поселился «важный» генерал, а раньше много лет в нем прожила «очень представительная женщина, бывшая жена Горького. Звали ее Мария Федоровна».

И когда уже в середине 60-х, работая над сценарием об Александре Коллонтай, я обратился к ее переписке, то снова натолкнулся на это уже столь знакомое имя — Андреева.

Мария Андреева

В письмах Коллонтай, адресованных старому другу Марии Федоровне, были слова искреннего восхищения ее жизненным подвигом, ее преданной любовью к Горькому.

В это время, на мое счастье, в Москве была издана книга, в которой впервые была собрана и опубликована вся переписка Андреевой. Она-то по-настоящему и открыла мне судьбу этой незаурядной женщины, талантливейшей актрисы, искусством которой восхищался даже Лев Николаевич Толстой.

Драматическая история ее любви, ее сложных взаимоотношений с Горьким, с Московским Художественным театром, у истоков которого она стояла и где столь короткой была ее блистательная артистическая карьера, — все это ощутимо, волнующе вставало на фоне драматической, бурной событиями эпохи.

Это был тот случай, когда я сразу увидел за прочитанным будущий фильм. И хотя еще не была завершена наша работа над картиной об А.Коллонтай, я стал убеждать Семена Арановича немедля взяться за этот удивительный, подсказанный самой жизнью и историей сюжет.

Семен сперва колебался.

— Не повторимся ли мы? Снова женская судьба, да и эпоха та же...

Но мне удалось все же «заразить» его своей идеей.

Нам стало известно, что в Москве живет и здравствует человек, знающий все о Марии Федоровне Андреевой. Его шутя называли ее «верным пажом», хотя «пажу» к тому времени было уже сильно за семьдесят...

Я пришел к нему в его холостяцкую, спартански обставленную комнатку в доме рядом с Елисеевским магазином на улице Горького. Оказалось, что Семен Федорович Хундадзе (так его звали) на протяжении многих лет был секретарем

Марии Федоровны, ее доверенным лицом во всех делах. Он и после ее ухода из жизни поклонялся ей, как иконе, она оставалась смыслом его существования.

Хундадзе был настолько ревнив ко всему, что касалось ее памяти, что любое неосторожное слово, не вполне тактично заданный вопрос вызывали у него бурю негодования, а так это была добрейшая, наивная и беззащитная душа.

Встретил меня Семен Федорович в первый раз очень настороженно. Узнав о цели моего визита и о том, что я только что закончил фильм об Александре Коллонтай, спросил подозрительно:

— А не кажется ли вам, уважаемый Борис Тихонович, что такая поспешность в увлечениях выглядит, простите, не очень нравственно? Вчера еще вы были влюблены в другую свою героиню — Коллонтай, сегодня — уже в Андрееву... Нет ли в этом некоего мужского легкомыслия?

Я с трудом удержался от улыбки и сразу полюбил этого чудаковатого, но такого чистого человека. Не знаю, был ли он на самом деле, как мне говорили, из высокородного грузинского дворянства, но благородство, чувство достоинства были у него в крови. И непримиримость к любой низости. Очевидно, поэтому он еще в ранней юности ушел из родительского дома, уехал в Россию, случайно узнав, что отец вынужденно женился на матери, потому что опозорил ее в девичестве, совратил. Может быть, именно поэтому Семен Федорович так близко к сердцу принимал судьбу Андреевой, зная, какое несчастье произошло с ней в ранней юности. Этой тайной он поделился со мной не скоро, только когда у нас уже установились дружеские, доверительные отношения. Он взял с меня слово, что в нашей картине об этом печальном событии не будет даже намека.

А женская судьба Андреевой была, оказывается, исковеркана еще в пятнадцать лет. Мария росла в известной в Петербурге театральной семье Юрковских. Отец был режиссером, мать — актрисой. Они много гастролировали по России, и в свое отсутствие, не надеясь только на горничную и домоправительницу, часто доверяли заботу о дочери самому преданному другу семьи — действительному статскому советнику Андрею Желябужскому. Именно этот «преданный друг», старый холостяк, совратил Марию, когда она была, по сути, еще девчонкой. Узнав о случившемся, Юрковские нашли далеко не лучший, но внешне «благопристойный» выход. Они, видимо, пригрозили Желябужскому большими неприятностями, если тот не вступит в законный брак с их опозоренной дочерью, когда та достигнет своего совершеннолетия. И по прошествии двух-трех лет свадьба была сыграна. Однако повзрослевшая к тому времени невеста поставила супругу определенные условия: она сохраняла за собой в этом браке полную свободу, и муж не должен был вмешиваться в ее личную жизнь. Так Желябужский был наказан за свое вероломство.

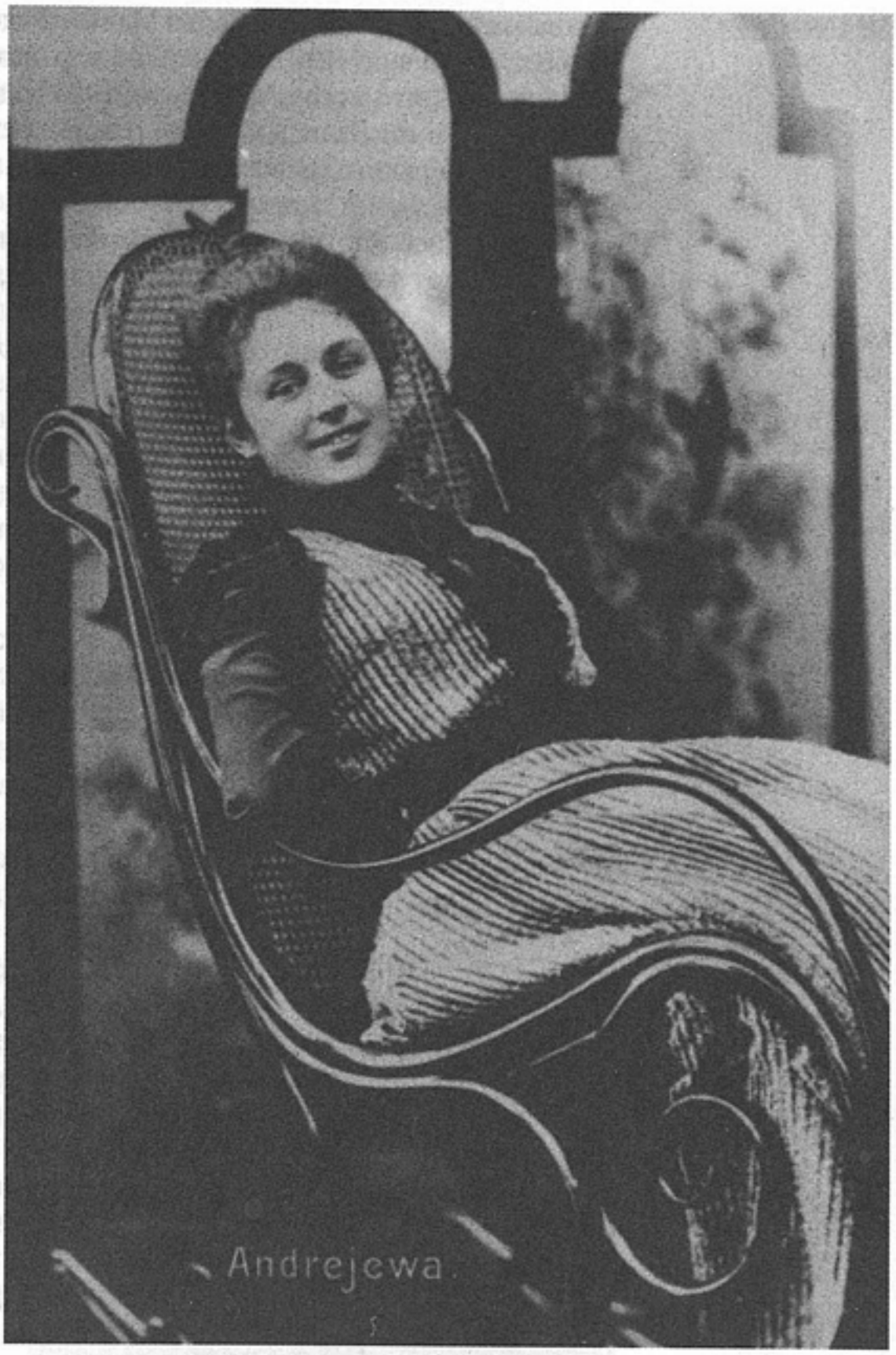
И все же от того несчастливого, изначально обреченного брака на свет появилось двое детей — дочь Катя и сын Юра (наш будущий вгиковский профессор Юрий Андреевич Желябужский).

Семья вскоре уехала из Петербурга, потому что Желябужский был назначен начальником Московской железной дороги. Через несколько лет юная застенчивая Мария превратится в очаровательную светскую красавицу, ум и обаяние которой как магнит притягивали в дом Желябужских сановных чиновников и генералов, художников и артистов. Нередко заглядывал сюда и всесильный шеф московских жандармов Джунковский. А днем здесь собиралась совсем иная, студенческая компания, и по возрасту, и по настроениям более близкая Марии. Повальное увлечение российской молодежи марксизмом не миновало и этот дом. И его хозяйку, шаг за шагом, успешно обратили в Марксову веру и даже вовлекли в ряд опасных революционных предприятий — доверили время от времени прятать в ее доме подпольщиков, в том числе и нелегала Николая Баумана.

Ходили упорные слухи о романе Марии Желябужской с миллионером и меценатом Саввой Морозовым. Есть немало свидетельств тому, что, будучи безнадежно влюблен в Марию, Морозов в значительной степени под ее влиянием стал помогать большевикам, а потом и молодому Художественному театру. Как бы сказали сегодня — спонсировал его. Но это общеизвестно. Так же как и то, что перед тем как покончить счеты с жизнью в Ницце, Савва Морозов не случайно оставил чек на очень значительную сумму на имя Андреевой, прекрасно

отдавая себе отчет в том, что деньги эти попадут в подпольную казну большевиков.

В конце девятнадцатого столетия в жизни Марии Желябужской происходит крутой перелом. Светская жизнь надоела ей. Заговорили родительские гены. Она начинает выступать в любительских спектаклях, а вскоре присоединяется к группе актеров-энтузиастов во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко, приняв сценический псевдоним Андреева. Через несколько лет, находясь уже в зените славы, став одной из ведущих актрис Московского Общедоступного Художественного театра, она во время гастролей в Ялте знакомится с Горьким. Точнее, Чехов знакомит их. Это роковая встреча. С того момента вся ее жизнь будет отдана этой большой любви, вспыхнувшей мгновенно. И Горький на первых порах влюблен не меньше. Он уходит из семьи и вступает в гражданский брак с Андреевой. Быть может, вся последующая жизнь сложилась бы у них иначе, если бы не произошло несчастье. Во время гастролей в Риге у Марии Федоровны случился выкидыш, и после этого врачи запретили ей рожать.



Мария Андреева

А вскоре Андреева решает принести в жертву своей любви к Горькому артистическую карьеру — она навсегда покидает Художественный театр. Только бы всегда быть рядом с Алексеем Максимовичем... Впрочем, за этим драматическим шагом стоят и большие споры, принципиальные расхождения Горького и Андреевой с отцами и основателями Художественного театра о принципах репертуарной политики.

Потом их обоих полностью захватит вихрь революционных событий 1905 года, в разгар которых Мария Федоровна познакомит Горького с Лениным. Это тоже по-своему роковая встреча.

Спасаясь от преследования царских властей после поражения первой русской революции, Горький и Андреева тайно бегут в Финляндию. А потом отправляются в Америку, имея поручение Ленина организовать там добровольные сборы денег в помощь революционной России, естественно, в помощь большевикам.

Затем они надолго обоснуются на Капри.

Я так, галопом по Европам, пересказываю вехи биографии Андреевой, чтобы, во-первых, напомнить ее читателям, а во-вторых, чтобы было понятно, как богата событиями эта жизнь.

В какой тупик хотело загнать нас с С.Арановичем Госкино, которое, без энтузиазма рассмотрев мой уже готовый сценарий, предложило уложиться в одну часть, то есть в десять минут экранного времени!.. Это было похоже на откровенное издевательство, тем более что такое решение на коллегии Госкино СССР было принято весьма образованным человеком В.Е.Баскаковым, который не мог не знать, кто такая М.Ф.Андреева. Но в ту пору все еще процветало

советское ханжество, и то, что Мария Федоровна была «неофициальной» женой классика, ревнителей лицемерной партийной морали очень смущало. Достаточно сказать, что когда Андреева в 1953 году скончалась, в «Правде» было помещено траурное извещение, где говорилось, что умерла... «литературный секретарь» М.Горького. И все. Ни слова о том, что двадцать лет она была его верной спутницей жизни, женой.

Будущую картину спас Михаил Ильич Ромм, который всегда приходил в трудных ситуациях на помощь коллегам, особенно молодым кинематографистам.

Прочтя сценарий, он сразу же обратился с письмом в Госкино СССР, которое я храню, как дорогую память.

Вот что в нем говорилось:

«Я прочитал сценарий Б.Добродеева «Друг Горького — Андреева». Мне думается: что это благородное и важное дело, интересно решенное. Я всемерно поддерживаю это начинание и прошу взять его под Вашу высокую опеку. Кстати: фильм об Андреевой стоит делать в том объеме, в каком сделан и сценарий. Ваш Мих. Ромм».

К этому короткому, тактичному, но совершенно недвусмысленному обращению выдающегося мастера в Госкино вынуждены были прислушаться. И нам дали возможность снять полнометражный фильм.

Я рад, что мы с Арановичем не подвели Михаила Ильича. Через год, в 1967-м, наша картина была удостоена главного приза «Золотой голубь» на Международном кинофестивале в Лейпциге.

Но сейчас хочется вспомнить вовсе не о признании, которое впоследствии получил наш фильм, а о том, как он создавался. И о понесенных при этом потерях.

Если наш первый совместный с С.Арановичем фильм о А.Коллонтай был построен по монологическому принципу, от лица героини, то фильм об Андреевой строился уже и на монологах Андреевой, и на ее диалогах — с Горьким, Чеховым, Станиславским, Лениным и другими историческими персонажами. Никакие дикторы с их металлически монотонными голосами эту творческую задачу решить не могли.

Мы боялись, однако, что, обратившись к большим актерам, встретим непонимание, получим вежливый или не очень вежливый, отказ. Документальный экран, закадровые роли могли их отпугнуть. И какое же счастье, что такие замечательные актеры, как Вера Марецкая, Ефим Копелян, Андрей Попов (в нашем фильме это Андреева, Горький, Чехов) и другие вняли нашим доводам и за нищенскую ставку «диктора» (только так можно было оплатить их труд по смете документального фильма) проделали сложнейшую, ювелирно тонкую работу, вдохнули жизнь в своих «статичных» героев.

И сразу заговорили немые фотографии, кадры старой хроники. Экран ожил, наполнился страстями.

Вера Петровна Марецкая, никогда раньше (да и потом, кажется) не принимавшая участия в озвучании документальных фильмов, записав первый дубль и прослушав его, расстроилась:

— Дерьмо! Стыдно!

Мы испугались, решили, что она сейчас все бросит и уйдет. Но она снова стала начитывать текст под изображение на экране, и произошло чудо: голос Марецкой, невероятно богатый интонациями, наполненный глубоким чувством, настроением, возродил образ Андреевой. Одна великая актриса перевоплотилась в другую.

А как мягко, чуть иронично, обаятельно звучал с экрана «чеховский» голос благодаря тончайшему мастерству Андрея Попова!

Именно с этой картины началось наше постоянное творческое сотрудничество с незабвенным Ефимом Копеляном, неподражаемо читавшим, нет — игравшим все от лица Горького.

Тут я не могу не отдать должное главному «дирижеру» этого актерского ансамбля — моему, увы, уже покойному другу Семену Арановичу.

Он был талантлив от Бога. Как никто другой, чувствовал природу и возможности неигрового кино, сразу находил взаимопонимание с актерами, хотя

кончал во ВГИКе мастерскую документального фильма (и еще не перешел на «Ленфильм»). Он виртуозно работал со старой хроникой, был неутомим в поиске уникальных кадров, умел придать статичным фотографиям в картине невероятный динамизм. И он был подлинным волшебником монтажа, находя самые удивительные, неожиданные смысловые и эмоциональные контрапункты.

Как-то мы набрели в архиве на один простой снимок: Мария Федоровна, задумчивая, прекрасная, полулежит в кресле-качалке.

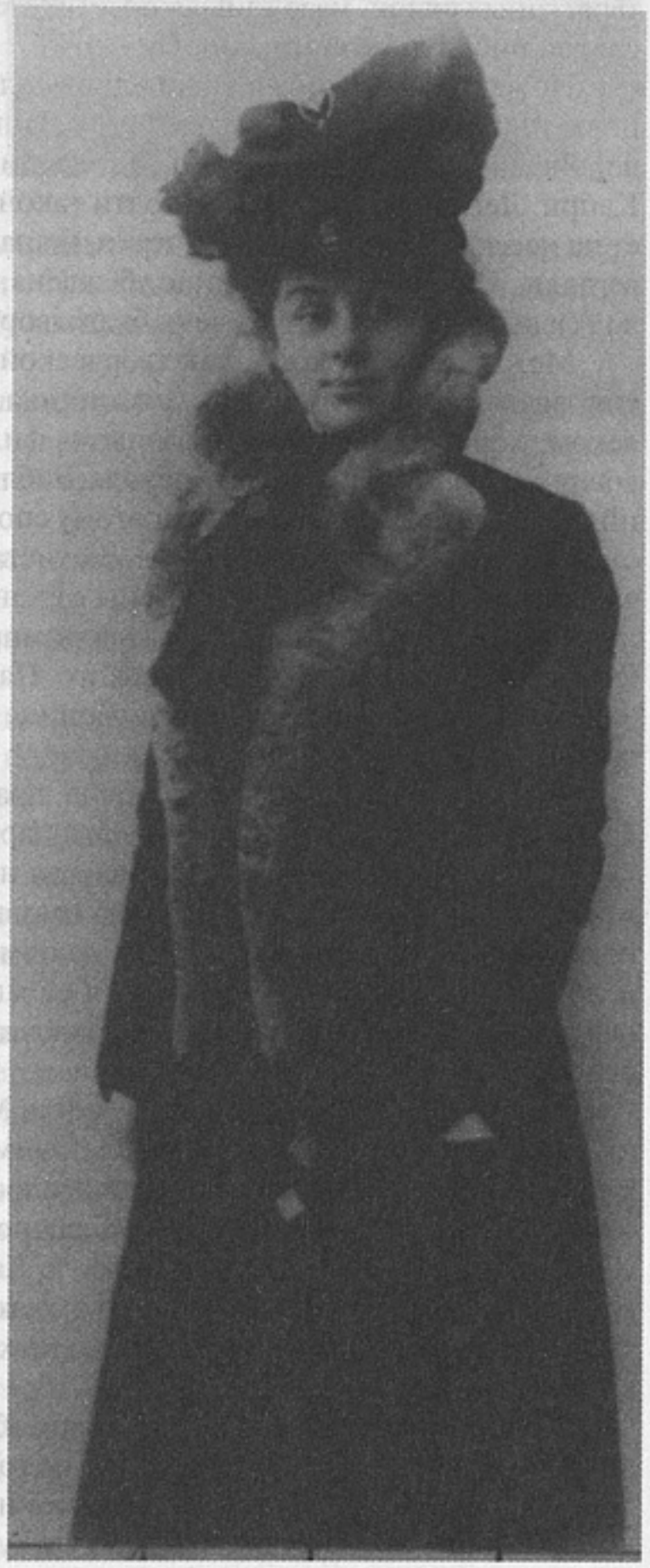
И вдруг я вижу, как Семен берет эту фотографию на ладонь и начинает ее плавно покачивать: вперед-назад, вперед-назад... И сразу возникает иллюзия, что это не «мертвая» фотография, а «живой» кадр хроники, что кресло вместе с Андреевой действительно раскачивается. Это мы и увидели потом на экране. Как просто! Наверное, это и есть магия документальной режиссуры.

Семен интуитивно чувствовал образ будущей картины, ее пластику, ритм, звук. И умел передать композитору свое ощущение той музыки, что была ему необходима в фильме. Даже такому капризному и нелегкому в общении, как талантливейший Олег Каравайчук, сотрудничество с которым началось несколько позже — с картины «Люди земли и неба», пронзительные мелодии которой у меня до сих пор в памяти.

Не буду здесь более подробно говорить о мастерстве Семена Арановича, но признаюсь (будучи, возможно, очень субъективен): лучшего режиссера в документальном кино за последние десятилетия я не видел и пока не вижу. Пусть это мое признание никого не обидит.

Картина «Друг Горького — Андреева» рождалась под пристальным начальственным оком Госкино. И потому, что в ней возникала фигура Ленина (а это святое!), и потому, что в ней немало было посвящено Горькому, тоже культовой фигуре советской истории. И во имя спасения фильма нам порой приходилось что-то недоговаривать, что-то утаивать от зрителя, когда мы сталкивались с очередным табу. Это особенно больно затрагивало сюжетный стержень картины — назревавшую годами драму разрыва отношений между Горьким и Андреевой, психологически неизбежную. Две большие личности, два сложных характера редко уживаются. Мы, однако, пытались так построить картину, чтобы было ясно, кто больше виноват в этом разрыве, кто главная жертва этого не просто семейного конфликта. Разумеется, этой жертвой мы считали Андрееву, полагая, что Горький жестоко и несправедливо обошелся с человеком, который так его любил, так был ему предан.

Но все ли на самом деле было так? Теперь, по прошествии многих лет, когда нам многое при-



Мария Андреева

шлось мучительно пересматривать, заново осмысливать нашу историю на основе открывшихся фактов и документов, мне кажется, прежняя наша авторская трактовка отношений Горького и Андреевой представляется несколько однобокой, упрощенной. Конфликт, приведший к окончательному разрыву нашего героя и героини, гораздо многозначнее, хотя внешне он был связан с двумя причинами — сперва тягой Алексея Максимовича к своей старой семье, особенно к единственному горячо любимому сыну Максиму, а позже — с его любовным увлечением баронессой Будберг.

Да, Мария Федоровна боготворила Горького, не раз спасала его от верной смерти, призывая на помощь лучших докторов, когда он тяжело болел. Она освобождала писателя от всех житейских забот. И даже, благодаря своей известности и связям в высших кругах Петербурга, добилась прекращения уголовного дела, возбужденного против Горького в связи с его причастностью к революционным событиям 1905 года, что дало ему возможность в начале 10-х годов XX века вернуться в Россию. Словом, Мария Федоровна сыграла в жизни писателя роль ангела-хранителя.

Так какие же сомнения — и почему — одолевают меня сегодня, когда я мысленно восстанавливаю всю эту историю?

Вспомним годы, проведенные Алексеем Максимовичем и Марией Федоровной на Капри. Она ограждает Горького от финансовых неприятностей, литературных склок, назойливых посетителей. Ничто не должно его отвлекать от святой писательской миссии. Ничто?

Но ведь именно она вольно или невольно продолжает втягивать Горького в политику, еще больше связывает его с Лениным, с большевиками. Все время зовет Владимира Ильича в гости, и тот в письмах обещает снова «закатиться» на Капри. Ленин для Андреевой почти такой же кумир, как Горький. Он действует на нее совершенно гипнотически, и она разделяет все его самые радикальные взгляды. И почему-то искренне убеждена, что воздействие Ильича на творчество Алексея Максимовича очень благотворно.

Между тем Горькому, как творческой натуре, претила партийная ортодоксия, всякая идеологическая талмудистика. Будучи широко образованным человеком, хорошо знакомым с разными философскими течениями, Горький не воспринимал Марксово учение, как Библию, он допускал разные его толкования. И надо полагать, именно поэтому способствовал баталии Ленина на Капри с его идейными оппонентами — «махистами» Богдановым, Базаровым, Луначарским и другими «отступниками» от канонов марксизма.

Однако их яростные споры, непримиримость, взаимная неприязнь произвели тяжелое впечатление на Горького. Партийные склоки и распри, сопутствовавшие большевикам еще до революции, всегда угнетали впечатлительную натуру писателя.

Так была ли Мария Федоровна права, постоянно навязывая Горькому дружбу с Лениным, втягивая его в эти партийные распри?

А Ильич, чего греха таить, извлекал немалую материальную пользу из дружеских отношений с Алексеем Максимовичем и Марией Федоровной, которые не скупились на щедрую финансовую помощь большевикам. Он мог при случае и польстить Андреевой, нахваливая ее многочисленные таланты, и даже дать партийную кличку Феномен. Умел завоевать симпатии нужных революции людей этот «матерый человечище».

И вот еще о чем думается. Как могла Мария Федоровна — человек искусства, тонкая артистическая натура, не понимать, что она оказывала Горькому, как художнику, «медвежью услугу», когда способствовала созданию таких пробольшевистских тенденциозных вещей, как роман «Мать».

Когда Алексей Максимович после Капри приехал в Россию и прервал на время свою дружбу с Ильичем и его окружением, он словно вернулся к истокам своего творчества, написал одну из самых искренних и проникновенных своих книг — «Детство».

А когда грянули события 1917 года, «буревестник» Горький ужаснулся, поняв, что и кого он поддерживал многие годы. И не стал молчать.

Вряд ли Андрееву, назначенную комиссаром театров и зрелищ Петрограда, но, правда, не носившую кожаную куртку и маузер на боку, могла устроить по-

зиция, занятая в тот момент Горьким, которую иначе как воинственно антисоветской не назовешь.

Конечно, если бы мы снимали свою картину не в 1966 году, а на четверть века позже, мы бы не прошли мимо его статей периода октябрьского переворота, которые были страшным ударом для Ленина и большевиков. Вышедшие позже в Петрограде отдельным сборником под ироническим названием «Несвоевременные мысли», они были потом надежно припрятаны от читателей почти на семьдесят лет. Многое, очень многое в этих горьковских статьях не потеряло своей жгучей актуальности и сегодня. И поэтому я не могу не процитировать здесь кое-что из того, что писал Алексей Максимович в дни, предшествовавшие октябрьскому перевороту, и потом, когда большевики захватили власть.

Мария Андреева

«Слепые фанатики и бессовестные авантюристы сломя голову мчатся якобы по пути к «социальной революции». На самом деле — это путь к анархии, к гибели пролетариата и революции... Русский народ заплатит за это морями крови».

«Эти вожди взбунтовавшихся мещан, фантазеры из Смольного, проводят в жизнь нищенские идеи Прудона, а не Маркса, развивают пугачевщину, а не социализм. Они же пропагандируют всеобщее равнение на моральную и материальную бедность...»

«Самодержавие подлецов и мошенников заменяется самодержавием дикарей».

«Социальная борьба не есть кровавый мордобой, как учат русского рабочего его испуганные вожди».

«Правительство Смольного относится к русскому рабочему, как к хворосту. Оно зажигает хворост для того, чтобы попробовать — не загорится ли от русского костра общеевропейская революция?»

Досталось от Горького и его другу Ильичу:

«Сам Ленин, конечно, человек исключительной силы... Человек талантливый, он обладает всеми свойствами «вождя». А каждому вождю присущи также и необходимые для этой роли отсутствие морали, и чисто барское отношение к жизни народных масс».

Естественно, что эти более чем «несвоевременные» для большевиков горьковские мысли вызвали у них бурю негодования.

Газета «Рабочий путь» предала анафеме бывшего «буревестника революции».

«Русская революция ниспровергла немало авторитетов, — писал не кто иной, как Сталин. — Ее мощь выражается, между прочим, в том, что она не склонялась перед «громкими именами», брала их на службу либо отбрасывала их в небытие, если они не хотели учиться у нее — Плеханов, Кропоткин, Засулич... Мы боимся, что лавры этих «столпов» не дают спать Горькому. Мы боимся, что Горького «смертельно» потянуло к ним в архив. Что же, вольному воля. Революция не умеет ни жалеть, ни хоронить своих мертвецов...»

Узнаете стиль будущего продолжателя дела Ленина, который через десяток лет затеет с Горьким роковую игру?

Горький ответил своим недругам в нескольких статьях.

«Белые ненавидят меня за прошлое, красные — за настоящее. Одни кричат, что я продался большевикам и евреям... Другие кричат, что я предал революцию, которую я накликал... Но люди, глаголющие о своей любви к народу, всегда вызывают у меня подозрение».

«Я предпочитаю арест и тюремное заключение участию, хотя бы молчаливому, в истреблении лучших, ценнейших сил русского народа. Для меня «красные» такие же враги народа, как «белые». Лично я предпочитаю быть уничтоженным белыми, но «красные» мне тоже не товарищи».

Больше всех ненавидел Горького в ту пору глава питерских большевиков и фактический диктатор в городе Г.Зиновьев. Он даже спровоцировал обыск в квартире писателя, который очень мешал ему творить в Петрограде «красный террор». Горький не уставал протестовать против преследования интеллигенции, забрасывал Ленина и Дзержинского телеграммами, заступаясь за тех, кому грозил расстрел в ЧК. Алексей Максимович спасал и от голодной смерти ученых, артистов и литераторов, добившись выдачи им специальных пайков. По ходатайству Горького такой паек получал и юный студент Петроградской консерватории Дмитрий Шостакович.

Вот на таком бурном фоне и началась драма полного разрыва отношений между Горьким и Андреевой.

Наш постоянный собеседник и консультант фильма Семен Федорович Хундадзе очень деликатно касался этой темы, но все же из его скупых рассказов вырисовывалась такая картина.

К моменту октябрьских событий в Петрограде обстановка в доме на Кронверкском проспекте сильно изменилась. Сюда переехал жить сын Горького Максим со своей очаровательный женой Тимошей. На квартиру зачастили компании молодежи, разгульные и аполитичные, откровенно не принимавшие революцию, что не могло не раздражать Марию Федоровну. Она называла этих молодых людей «шушерой» и считала, что они создают очень дурную атмосферу в доме, в чем была, возможно, и права. Но, безусловно, гораздо больше ее волновала та непримиримая позиция, которую занял Горький в отношении власти большевиков. Она всячески старалась хоть как-то сохранить контакты между Горьким и Лениным, видимо, понимая, что иначе с Алексеем Максимовичем может случиться беда.

Но все же главная опасность для Марии Федоровны возникла с самой неожиданной стороны, прямо как в известной французской пословице: «Шерше ля фам»... В доме на Кронверкском появилась по рекомендации Корнея Чуковского очаровательная молодая, весьма остроумная баронесса Мария Будберг, которая, видимо, сразу произвела сильное впечатление на Алексея Максимовича. Тягаться с ней стареющей красавице Марии Андреевне было уже не под силу. А Будберг, лишенная предрассудков, сразу пошла на любовный штурм. Об этом эпизоде Семен Федорович Хундадзе говорил очень неохотно. А случилось вот что...

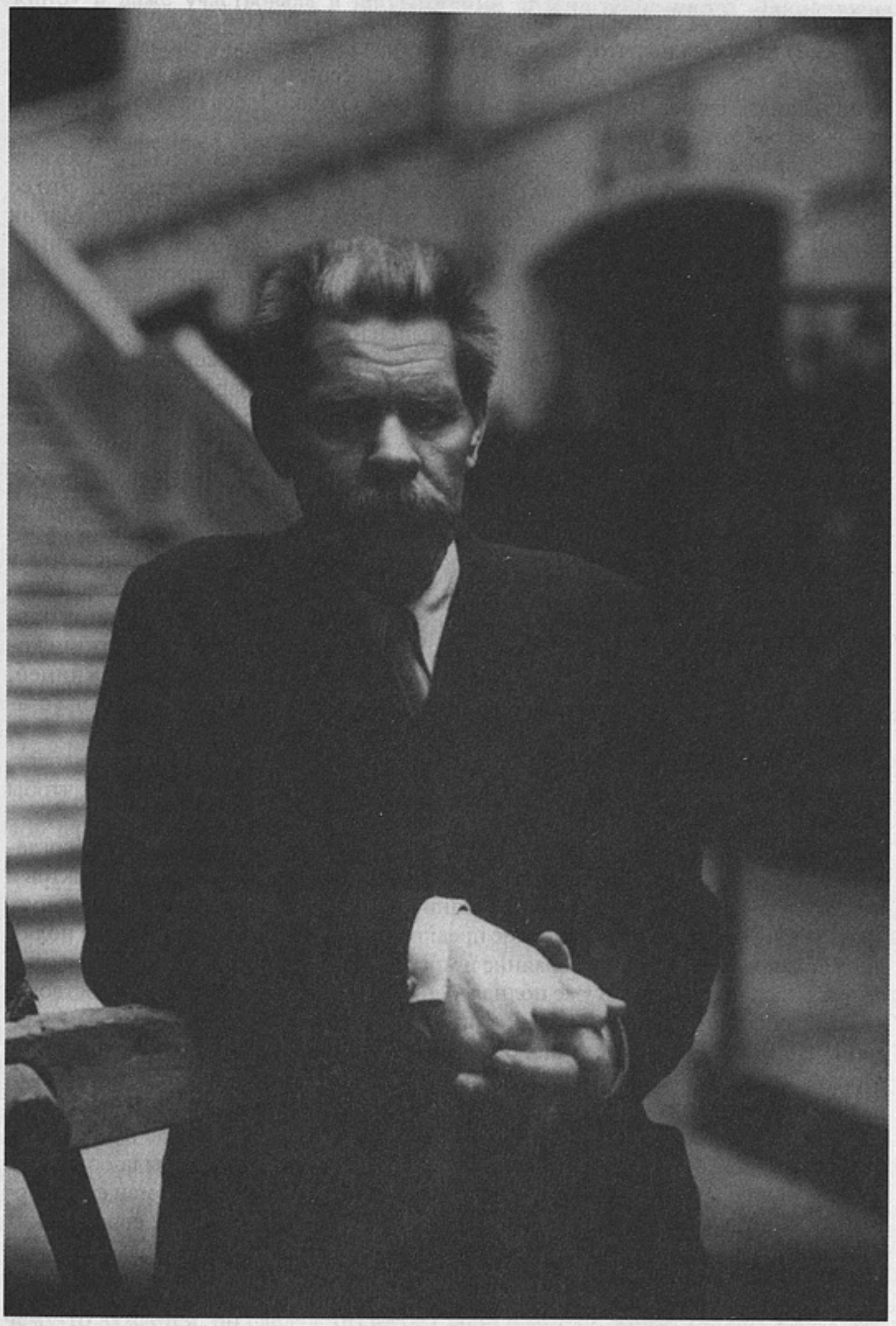
Когда однажды Алексей Максимович вошел в свой кабинет, он увидел там Марию Игнатьевну Будберг перед зеркалом в совершенно обнаженном виде, любующуюся своим нагим телом. И, судя по всему, писатель не устоял...

Утаить произошедшее не удалось. В доме наступил «ледниковый период». Разгневанная Мария Федоровна с этого момента полностью ушла в свою личную жизнь.

Она не только «комиссарила», но и играла на сцене того театра, который мы теперь зовем Товстоноговским, хотя, конечно, время ее артистической славы к тому времени уже ушло.

А в ее личной жизни случилось то, что можно психологически понять, но лично я рассматриваю как ее нравственную катастрофу — она сошлась с неким вертким, ничтожным человеком, пытавшимся секретарствовать у Горького, Петром Крючковым, которого домашние иронически звали Пе-пе-крю. Он был на семнадцать лет ее моложе.

Этот Молчалин потом, когда Горький вернется в начале 30-х годов в Советский Союз, через какое-то время снова станет его секретарем и сыграет зловещую роль в судьбе писателя. Даже понимая муки ревности Андреевой, естественное желание стареющей брошенной женщины как-то утвердить се-



Максим Горький

бя, эта неожиданная любовная связь представляется недостойной ее, унизительной.

Но чего только в жизни не бывает... И когда Ленин «уговорит» Горького под видом лечения покинуть Россию, поскольку он все же его «друг» и печется о его здоровье, и писатель, уехав в Германию, действительно тяжко заболеет, он вспомнит, кто его всегда выручал. И пошлет телеграмму Андреевой: «Приезжай!»

И Мария Федоровна, забыв все обиды и унижения, помчится спасать самого дорогого ей человека. Сердце не камень...

Она подняла на ноги в Берлине всех медицинских светил, и Горький стал выздоравливать. Казалось, все возвращается в мирное семейное русло. Но однажды (опять же со слов С.Ф.Хундадзе, который в это время работал в советском торгпредстве в Германии), в самом начале 20-х годов, гуляя по Берлину, Горький и Андреева увидели на улице бедную, неряшливо одетую женщину, в

которой с трудом признали баронессу Будберг. Мура (так ее шутя окрестил Горький) поведала им, что, бежав из Петрограда в Эстонию к своим детям, она оформила там фиктивный брак с молодым повесой и, получив новый эстонский паспорт, сумела перебраться в Германию. Однако здесь оказалась «на мели» — ни работы, ни средств к существованию.

— Давай возьмем ее к себе, Алеша... Не пропадать же ей здесь... — сказала сердобольная Мария Федоровна, позабыв все обиды, все муки ревности. Это ее и погубило. Войдя в дом Горького, Мура из него уже не вышла. Ушла Мария Федоровна. И это был уже окончательный ее уход из жизни Алексея Максимовича. Благородство поведения Андреевой в этой истории бесспорно.

А теперь о Будберг. До 90-х годов мы не знали о ней почти ничего. Потом пошел поток самых фантастических измышлений. И наконец в России было переиздано талантливое жизнеописание этой незаурядной женщины, которая под пером известной эмигрантской писательницы Нины Берберовой превратилась в еще более загадочную фигуру. В этой книге так же, как и во множестве публикаций вполне определенного толка, утверждается, что Будберг была давним агентом Лубянки, а возможно, и разведок других стран. Правда, в подтверждение этого никаких документов не приводится. Но факт остается фактом: еще в 1918 году ЧК арестовало по знаменитому «делу послов», обвиненных в заговоре против советской власти, и баронессу Будберг. Но, убедившись, что у нее с английским дипломатом Брюсом Локкартом была не шпионская, а любовная связь, выпустило ее. Правда, эта неслыханная гуманность чекистов объясняется двояко: либо следователь, ведший это дело, правая рука Дзержинского Ян Петерс, просто влюбился в Будберг и даже сделал ее своей наложницей, либо завербовал. Первое мне кажется правдоподобнее, потому что если она стала агентом ЧК, она бы потом в Германии не нищенствовала.

Почти все версии, по-разному трактующие биографию и личность Будберг, сходятся в одном — Лубянка приставила ее как своего агента к писателю, чтобы больше знать о нем и как-то на него влиять.

У меня, как и у авторов этих гипотез, нет никаких документов, чтобы согласиться с ними или их опровергнуть. И все же на основании множества фактов я не могу согласиться с тем, что эту женщину превратили в некую дьяволицу, чуть ли не убившую Горького. Почему не предположить, что она на самом деле полюбила Горького, человеческое обаяние и могучий талант которого покоряли самых великих людей его века? И уже полная чушь, что Будберг всячески способствовала возвращению Горького в СССР в начале 30-х годов, выполняя тем самым задание НКВД. На самом деле она была категорически против его возвращения в Москву, и когда он ее не послушался, отказалась с ним туда ехать. Быть может, и из чувства собственного самосохранения, побывав уже однажды в подвалах ЧК и зная, какая ей может быть уготована участь в СССР. Однако в ряде публикаций придумана даже такая «детективная» версия — дескать, Будберг была оставлена на Западе по предписанию Лубянки, чтобы, используя ее новый роман с Гербертом Уэллсом, влиять в нужном направлении и на него, и на других европейских интеллектуалов. Нет предела фантазиям современных Шерлоков Холмсов!

И уже апофеозом всех этих измышлений можно считать тайный перевоз архива Горького, оставленного на хранение Будберг, в Москву. Якобы выполняя прямой приказ Сталина, Будберг в апреле 1936 года, еще при жизни писателя, привезла из Лондона несколько ящиков его архивных материалов, в том числе дневники. И Сталин лично принял в Кремле Будберг и благодарил ее за эту большую услугу. Но спрашивается, как эти ящики прошли без подозрений через таможенные пункты нескольких государств при том, что грузы, идущие в Советский Союз, подвергались на Западе особо тщательной проверке. Да и потом почему тогда этот архив до сих пор засекречен? Ведь если не при Горбачеве, так при Ельцине было бы политически очень эффектно предать эти горьковские документы гласности.

Но о Будберг большой разговор еще впереди. А пока об Андреевой, ее последних годах.

Уйдя окончательно от Горького, Мария Федоровна не прекращала переписываться с ним, интересоваться его жизнью, творчеством, здоровьем.

Несколько лет она прожила в Германии, где работала представителем «Сов-

кино» и даже участвовала в продвижении эйзенштейновского «Броненосца «Потемкин» на Запад.

Вернувшись в Москву, она сумела приобрести на свои скромные сбережения небольшую квартиру в новом мхатовском кооперативном доме, одном из первых жилкооперативов страны.

В это время ее сын Юрий Андреевич Желябужский (мой будущий вгиковский профессор) то ли женился, то ли переженился и уговорил мать обменяться с ним жилплощадью. Он въехал в квартиру матери в новом доме, а ей уступил свою комнату в старом доме без лифта. С работой у Марии Федоровны ничего не получалось. Не начинать же сызнова сценическую жизнь... О ней постепенно стали забывать, да и Горький, вернувшийся на родину, не баловал ее своим вниманием, тем более что в особняке у Никитских ворот, который ему предоставило советское правительство, хозяйкой больше чувствовала себя Е.Пешкова, первая жена Алексея Максимовича, хотя она там и не жила. Рядом с Горьким постоянно находились сын Максим, его жена Тимоша и внучки Дарья и Марфа.

Но был один человек, которого очень волновала судьба одинокой, состарившейся Андреевой. Это была Липа Черткова, медсестра, а по совместительству домоправительница в семье Горького. Давно, много лет назад, Мария Федоровна ввела ее в эту семью, а когда окончательно расставалась с Алексеем Максимовичем, сказала ему:

— А Липу я оставляю тебе! Без нее ты пропадешь...

Липа была действительно добрым ангелом семьи Горького, и она не раз во время тяжелых приступов хронической болезни легких спасала Алексея Максимовича уколами, растираниями и еще какими-то домашними «колдовскими» методами.

Однажды Липа Черткова решила прийти на помощь обожаемой ею Марии Федоровне весьма рискованным способом. Она пригласила ее зайти в дом Горького на ужин в определенный день и определенный час.

Когда Андреева приехала, она застала в гостиной за огромным столом рядом с Горьким Сталина.

Во время трапезы Липа по-простецки, без церемоний обратилась к вождю:

— Иосиф Виссарионович! Как же это получается? Сколько добра сделала Мария Федоровна для революции, всегда во всем помогала, а благодарности никакой! Мается без работы, одна комнатушка да еще взбирается без лифта на шестой этаж... Не по-божески это...

Сталин мрачно промолчал. Алексей Максимович явно чувствовал себя неловко, а Мария Федоровна, чуть не заплакав, ушла из-за стола.

Так описывал нам эту достопамятную сцену Хундадзе.

Но уже через несколько дней, словно по мановению волшебной палочки, в жизни Андреевой все изменилось. Ей дали в новом доме большую четырехкомнатную квартиру (в одной из комнат которой поселился ее бессменный помощник С.Ф.Хундадзе), предоставили дачу в подмосковной Жуковке, о которой я уже рассказывал. Мария Федоровна была назначена директором Дома ученых, который она сумела превратить в очень популярный в столице творческий клуб интеллигенции и руководила им до последних дней своей долгой жизни.

Сталин, когда хотел, умел удивить своими царскими милостынями. Но почему-то думается, он сделал это не без задней мысли, желая уязвить Горького, который не оказался так благодарен Андреевой за прошлое, как великий вождь.

Заканчивая эти заметки о сложном драматическом переплетении судеб двух больших людей, я снова и снова задаюсь вопросом, на который нет ответа: выиграл бы Горький как художник, если бы он не был так втянут Андреевой в политику? Хочется надеяться, что тема их взаимоотношений еще привлечет когда-нибудь внимание театра или кино. Однажды меня приглашали к Олегу Ефремову с предложением написать такую пьесу. Но во МХАТе это виделось как некий моноспектакль для какой-то одной старой актрисы. Мне это показалось неинтересным, обедняющим замысел. А главное, тогда (это были 70-е годы) всей правды об этих героях сказать было невозможно. Да и пьес я никогда не писал. Но надеюсь, что такую пьесу или такой сценарий еще кто-нибудь напишет.

Окончание следует

Ю.Петкевич.
Семейный портрет.
1999

Ю.ПЕТКЕВИЧ

Колесо обозрения

В 1987 году я набирал первую мою — сценарную — мастерскую на Высших сценарных и режиссерских курсах. Вдруг среди потока работ, присланных на творческий конкурс — всяких, и графоманских, и талантливых, — зажегся свет.

Сначала мне показалось, что я читаю какой-то неизвестный мне рассказ Платонова. Тот же неожиданный труд языка, когда — на первый взгляд — все слова не на месте и вообще кажется, что ты говоришь с дурачком, но потом незаметно оказываешься в плену невиданных и неслыханных образов и мыслей.

Юра Петкевич появился в Москве — похожий на Буратино, в огромных ботинках, откуда-то из-под Могилева, где был художником на деревенском кладбище. И я поверил ему сразу, что Платонова он не читал и даже не знает, кто это такой.

Я никогда никого не учу, только советую. Петкевича — в нашей мастерской — не учил в первую очередь. Потому что он уже от природы — от Бога — был научен тому — своему, ради чего и пришел в искусство.

Сейчас он известный писатель, часто публикующий — уже совершенно ни на кого не похожую — прозу в лучших московских журналах. Но и это не все, что он может: он еще замечательный, необычный — выставляющийся — живописец.

Впрочем, и этого ему тоже оказалось мало.

Поиск равновесия в дебрях неэвклидова — зримого — мира, в странной реальности, которая становится бытом, все-таки невозможен в современном искусстве без кино. К счастью, оно еще не совсем разучилось видеть воздух, которым окружены люди и предметы в пространстве и времени, оно еще умеет иногда читать между строк.

Петкевич нашел для дебюта в режиссуре — к моему удивлению — сценарий Шпаликова «День обаятельного человека». Сценарий не самый известный, но очень непростой, даже значительный — хотя и не так замеченный и понятый, как «Утиная охота» Вампилова.

Петкевич — человек совершенно иного времени, происхождения, целей в искусстве — понял шпаликовский сценарий. И тогда я подумал, что в этих двух талантах и душах есть родство.

Сценарий, который вы будете читать в этом номере, тоже чем-то напоминает лукавые и серьезные игры Шпаликова с действительностью. Но он уже совершенно «свой» для Петкевича.

Всех людей — знает он — парадоксально соединяет нечто невидимое: силы притяжения и силы отталкивания. Может быть, поэтому в его мире все случайности закономерны, все сложное — просто, а вместе это и есть — неповторимая жизнь.

О чем сценарий? Легче всего произнести, как заклинание, что наша жизнь абсурдна. Это лишь одно из объяснений. Так ведь и у жизни вообще мало объяснений. Почему она есть? Почему она именно такая, как она есть? Не дает ответа. Но однажды приходит из глубины простого бытия вот такой художник Петкевич, человек с особыми глазами, и все переставляет, и все переназывает.

И вместе с ним мы, может, наконец вернемся к новому кино.

Трудно будет найти на это кино деньги, трудно будет снимать, но я абсолютно убежден, что Юра своего добьется. Потому что ему по-прежнему всего мало. Кстати, теперь я уже с некоторой тревогой жду, что он вот-вот начнет писать музыку.

Павел Финн

На первый путь прибыл дизель. Он состоял всего из трех вагонов. В последнем выбиты были почти все окна. Несколько пассажиров прошли по перрону, захлопали вокзальной дверью — и наступила тишина: необычная в городе, особенно на станции. И в этой тишине отчетливо послышалось, как «скорый» поезд загромыхал на железнодорожном мосту через реку. Анатоль, отвернув манжету, глянул на часы. Проходя мимо двери, в стеклах которой отражалось заходящее солнце, он с удовольствием рассмотрел свой стройный силуэт. По громкоговорителю объявили о прибытии «скорого» поезда. Наконец из-за дизеля с выбитыми окнами показался тепловоз, который тащил за собой нарядные вагоны. Анатоль перед дизелем перебрался через первый путь. «Скорый» поезд остановился, как раз напротив Анатоля открылась дверь — из-за проводницы выглядывала Лиза, махая рукой.

— Я очень рад видеть тебя, — сказал ей Анатоль, когда девушка, опираясь на его руку, спрыгнула на перрон.

— И я! — воскликнула она, тут же оборачиваясь к прелестной, совсем юной девице, которая вслед за ней спускалась по ступенькам из вагона. — Ее зовут Ляля, — сообщила Лиза. — Что? Она красивее меня, чего смотрите так на нее?

Анатоль, разглядывая Лялю, смутился.

— А это Анатолий Иванович, — продолжала Лиза, представляя его Ляле.

— Слушай, Лиза, — сказал Анатоль, — я просил не называть меня на «вы» и по имени и отчеству — к чему этот официальный стиль?

— Хорошо, — сказала Лиза и обратилась к Ляле, — можешь называть его просто Анатоль.

— Очень приятно, — сказала Ляля.

Они обогнули здание вокзала и через железную калитку в кирпичном заборе вышли на привокзальную площадь. Лиза не вытерпела и еще раз поинтересовалась:

— Все-таки Ляля красивее меня, Анатоль?

— Почему это тебя так волнует? — удивился Анатоль, подходя к своей машине.

— Что ты делаешь такое лицо? — вспыхнув, обратилась она к Анатолю. — Разве я беспардонна?

— Конечно, — ответил Анатоль, доставая из кармана ключи.

— Я, наверно, слишком волнуюсь, — сказала Лиза.

Анатоль открыл в машине заднюю дверку Ляле.

— Что вы хотели бы посмотреть в нашем городе? — спросил он ее.

— Я об этом еще не подумала, — ответила Ляля, устраиваясь в машине.

— А сам! — закричала Лиза, отходя недалеко к дереву и рассматривая что-то на нем.

— Что сам? — не понял ее Анатоль.

— А сам на «вы»!

— К Ляле я на «вы», конечно.

— Давайте будем на «ты», — сказала Ляля.

— Давайте, давай, — сказал Анатоль. — Лиза, что ты там увидела? — закричал. — Садись в машину!

Лиза достала сигарету и, щелкнув зажигалкой, задымила.

— Анатоль! — закричала она. — Куда ты спешишь? — И вздохнула — Наслаждайся жизнью, посмотри, как на верхушке этого дерева трепещет листва. Подойди ко мне, — попросила.

С неудовольствием Анатоль подошел к дереву.

— Ну и что? — спросил он. — Вот уже вечер, по-моему, Ляля очень устала, а у тебя опять каприз, дорогая...

— Я думаю, Ляля не помешает нам, — прошептала Лиза, — ты пойми: мне было бы очень неудобно не взять ее с собой. Я потом тебе объясню.

— Не переживай, — сказал Анатоль.

Ляля приоткрыла дверку и из автомобиля крикнула:

— Что вы там увидели?!

— Ах, Лиза! — не вытерпел Анатоль и заговорил достаточно грубо и громко: — У нас полно дел! Я так глупо стоять не могу.

Он зашагал к машине, сел в нее, нахмурился и стал глядеть прямо перед собой очень внимательно, будто уже ехал.

— Скажи, пожалуйста, Анатоль, есть ли в твоем городе колесо обозрения? — спросила Ляля.

— Колесо обозрения? — переспросил Анатоль, не оборачиваясь.

— Я всю жизнь мечтала покататься на нем, — призналась Ляля. — В нашем поселке нет аттракционов. Впрочем, извини, ты имеешь представление о колесе обозрения?

— Конечно, хотя я никогда не катался на нем.

— А оно работает в твоем городе?

— Наверно, — ответил Анатоль.

Лиза же, улыбаясь, невозмутимо курила и глядела в небо, где зажигались звезды. Она задумалась и сама не заметила, как прикурила вторую сигарету от первой. Тут же заурчал мотор, и машина Анатоля понеслась по городу.

Лиза продолжала невозмутимо курить, будто ничего не произошло. Загудел за вокзалом дизель. Лиза обернулась и увидела, как три вагона покатились по рельсам. Пересекая привокзальную площадь, мимо прошел мужчина со свернутым зонтиком в руке и с саквояжем. Она даже не видела его лица. Лиза улыбнулась и последовала за ним. Она старалась шагать за мужчиной след в след. Для Лизы его шаги оказались слишком широкими, и она скоро запыхалась. Мужчина остановился и обернулся. И Лиза остановилась и поглядела на незнакомца очень серьезно. Он, однако, ничего не сказал, повернулся и пошел дальше. Лиза не отставала. Зажглись фонари. Мужчина, а за ним Лиза шли от фонаря к фонарю. Прохожих на улице становилось меньше. Сердце Лизы трепетало от восторга. Мужчина опять остановился и обернулся.

— Зачем ты идешь за мной? — спросил он.

— Я не знаю, — ответила Лиза.

Подул ветерок. Листва зашелестела сильнее. Мужчина раскрыл зонтик. Застучали о натянутую ткань капли. Мужчина проговорил Лизе:

— Становись под зонтик. А то мне как-то неудобно даже.

Лиза прижалась к нему. Мужчине ничего не оставалось, как взять ее под руку. Они вошли в подъезд и стали подыматься на лифте. Их взоры встретились и разошлись. Лифт остановился. Мужчина достал из кармана ключи и, открывая дверь в квартиру, спросил:

— Как тебя звать?

— Анна, — не задумываясь, ответила Лиза.

— А меня — Глеб.

Он открыл квартиру и, пропустив вперед Анну, хотел было включить электрический свет, но только щелкнул выключателем.

— Странно, — сказал Глеб.

Он прошел по квартире, пытаясь зажечь свет в других комнатах, однако это ему не удалось.

— Проходи, не стой у порога, — сказал он Анне, — а я зайду к соседке.

Он вышел из квартиры и позвонил в дверь напротив. Открыла огромная толстая женщина. За ней сияло электричество.

— Я думал, и у вас света нет, — проговорил Глеб. — В чем же дело?

— Вот этого я не знаю, — сказала женщина. — А зачем тебе свет? — хихикнула она, разглядев за порогом у Глеба женские туфельки.

— Все ты заметишь, — сконфузился Глеб и попросил: — Ну, так дай хоть свечку!

Анна в темноте прошла по квартире к окну и заглянула в него. Посреди двора стоял фонарь и освещал на асфальте лужу, в которую косо падали серебряные иголки. Тут из мрака за стеклом появился язычок пламени и стал приближаться к Анне — она повернулась — в комнату вошел Глеб с горящей свечой в стакане.

— Не скучай. У меня есть хорошее вино, — сказал он, воодушевляясь, и тут же, заворачивая на кухню, вздохнул: — Придется размораживать холодильник.

— Вино, когда идет дождь, — это великолепно, — обрадовалась Анна и как ребенок захлопала в ладоши. — Извини, Глеб, — она переменила несколько тон, — можно я от тебя позвоню?

— Конечно, если работает телефон, — закричал из кухни Глеб. — Сейчас, я принесу свечу.

— Я на ощупь, — сказала Анна и подняла трубку. — Работает!

Она уверенно стала в темноте крутить диск. Вошел Глеб с подносом, на котором рядом со свечой стояла бутылка красного вина и позвякивали два фужера около тарелки с нарезанной колбасой. Глеб поставил стакан со свечой на столик у телефона, вино, фужеры и колбасу расположил на большом столе на салфетках и закрыл окно шторой.

— Алло, — проговорила Анна, разглядывая себя в зеркале и поправляя прическу. — Верочка!.. Позовите Верочку... Проходная кондитерской фабрики? Извините.

Анна стала опять набирать номер.

— Алло, — ответил мужской голос.

— Позовите, пожалуйста, Верочку, — попросила Анна.

Она прекрасно услышала даже шаги — вдруг раздался хохот. Анна терпеливо ожидала, прижимая телефонную трубку к уху.

Глеб разлил вино и сказал:

— Я не считаю странным, что ты увязалась за мной.

— И я не считаю странным, что так получилось, — поддакнула Анна.

— Почему?

— Нет, ты скажи: почему?

— Ладно, — сказал Глеб, подавая полный фужер Анне. — Будь здорова. — Он отпил немного вина и стал объяснять: — Я ничего не понимаю в жизни, разве что отчетливо понимаю: чем я становлюсь старше, тем больше ничего не понимаю. И поэтому не удивляюсь, что ты увязалась за мной. И только восхищаюсь! И мне очень интересно, что будет завтра. На самом деле это очень интересно! Это, может быть, единственное, что заставляет меня просыпаться каждое утро.

— Ну так это же здорово! Я думаю, многие тебе позавидуют. За это можно выпить.

И Анна стукнула фужером о фужер Глеба.

Они выпили.

— Нет, — покачал головой Глеб. — У меня какой-то нездоровый интерес к жизни. — Глеб взял бутылку, налил себе и добавил в фужер Анны. Прихлебывая, он продолжал: — Раньше ко мне приходили — часто, достаточно часто — мысли о самоубийстве. Однажды я даже намылил веревку.

— Ох, как интересно! — воскликнула Анна. — Никогда не слышала — как это делают. — И спросила: — А почему ты все-таки не повесился?

— Сейчас я подумаю, как тебе лучше объяснить...

— Да ты лучше, чем рассказывать, как ты чуть не повесился, взял бы поце-

ловал меня, — сказала она, пленительно улыбаясь, показывая белые зубы. — Слушай, у тебя курить можно?

— Конечно, — ответил Глеб. — Сейчас я найду пепельницу.

— А ты не куришь?

— Нет, — сказал Глеб, подымаясь.

— А зачем у тебя в доме пепельница?

— Для гостей.

— Значит, у тебя часто гости, — сказала Анна, доставая сигареты и зажигалку из кармана.

— Бывают.

Глеб со свечой в руке ходил по комнате, переставляя предметы с места на место.

— Что ты ходишь как неприкаянный? — спросила Анна.

— Ищу пепельницу.

— Вместо того чтобы развлекать меня, ты придумал себе занятие, — сказала Анна.

— Тебе же нужна пепельница.

— Ты вспомни: я просила у тебя ее?

— Да, действительно. Не просила. Но куда ты стряхнешь пепел?

На сигарете у Анны возник готовый осыпаться серебристый столбик. Она отставила подальше руку, чтобы пепел не упал на платье.

— Ах, вот она! — обрадовался Глеб, нагнулся и вытащил из-под кровати пепельницу.

— У тебя кто-то спал и курил, — задумчиво сказала Анна.

— Если спал, значит, не курил. Или если курил, то не спал.

— Ну, лежал на кровати и курил... или курила.

— Пускай будет «курило».

— Отлично — курило!

Глеб поставил пепельницу перед Анной. Она стряхнула пепел, последний раз затянулась и потушила сигарету.

— Пускай и я — курило, подошло, — она поднялась, подошла к Глебу и поцеловала его в губы. — Поцеловало, — продолжала Анна.

Он ее слегка обнял и ответил на поцелуй.

— Какой ты растрепанный, — заметила она, — у тебя есть расческа?

— У зеркала.

Анна ухватила Глеба за руку и как маленького подвела к зеркалу, взяла расческу и стала причесывать его.

— У тебя седые волосы есть, — сообщила она.

— Сколько?

— Раз, два, три, четыре...

Она опять его поцеловала. Тут Глеб напомнил:

— Ты наверняка забыла про трубку.

— Какую трубку? А! — вспомнила Анна. — Забыло. — Она подошла к телефону и взяла опять трубку. — Не хочешь послушать? — Анна передала Глебу трубку.

Глеб взял трубку и приложил к уху. Лицо его, до сих пор будто неумытое, прояснилось, правда, он не улыбнулся, но все-таки сказал:

— Замечательно! И что, все это время — как мы разговариваем — они смеются?

— Да.

— Потрясающе... Интересно, что там у них случилось, — передавая трубку Анне, рассуждал Глеб.

Анна взяла трубку, послушала еще и положила ее на столик.

— Получается так, будто я подслушиваю. Как неудобно... — Оттого что она прижимала трубку к лицу, от ребра ее на щеке у нее осталась полоса. — Слушай, Глеб, — сказала Анна, — я хочу кушать.

— Ну, так ешь бутерброды.

— Нет, я хочу что-нибудь настоящее: суп гороховый или кашу гречневую с котлетой, нет, с двумя — большими!

— Сейчас пойду на кухню, что-нибудь соображу, — сказал Глеб.

Он со свечой отправился было на кухню, но Анна подошла к нему, взяла из руки у него свечу, дунула на нее и поставила огарок на стол.

— Какой ты, однако, забавный, — сказала она, — заботливый.

Кончиками пальцев, едва прикасаясь, провел Глеб по лицу Анны.

— Ай-я-яй! — воскликнула она. — Твои пальцы дрожат! Какая нежность...

— Ты почувствовала, что они дрожат? — спросил Глеб.

— А как же!

Вдруг Глеб так обнял Анну, что она вскрикнула. Он подхватил ее и уложил на кровать.

— Что ты делаешь? — изумилась Анна.

Ей удалось выскользнуть из объятий Глеба. Она соскочила с кровати и объявила:

— Сейчас выйду на балкон и закричу...

Она отдернула штору, открыла одну за другой двери и вышла на балкон.

Дождь прекратился. Шуршала на ветру мокрая, блестящая листва под дребезжащим светом фонаря, и изредка звенели на жести капли. В черном небе мигали звезды.

Анна постояла на балконе, вдыхая мягкий, тяжелый воздух, и вдруг закричала:

— Насилуют!

— Дура! — завопил Глеб. — Нужна ты мне.

Он очутился на балконе, схватил за руку Анну и потянул ее за собой. Глеб распахнул входную дверь — в квартиру хлынул из подъезда электрический свет. Анна поспешно стала напяливать на ноги туфельки.

— Разреши мне еще позвонить? — попросила она.

— Куда звонить?! Ночью!

Она повернулась.

— Стой, — заговорил другим тоном Глеб. — У меня спичек нет. Зажги мне свечку.

— Пожалуйста, — напомнила Анна.

— Пожалуйста, — повторил Глеб.

Анна достала из кармана зажигалку.

— Дарю на память.

— Я не умею ею пользоваться, — сказал Глеб.

Анна на него глянула с удивлением.

— Очень просто, — сказала она и показала: — Нажимаешь на колесико.

— Что тут такого? — сказал Глеб. — Просто никогда не приходилось.

Анна еще раз щелкнула зажигалкой.

— Неси свечу, — сказала.

Он принес из мрака свечку.

Анна зажгла ее и, выходя, сказала:

— А разве я подавала тебе повод, чтобы...

Глеб захлопнул за ней дверь. Подошел к столику, поставил на него свечу, взял бутерброд, затем подошел к зеркалу, вернулся и положил обратно на салфетку бутерброд, предварительно откусив его. Взял свечу и опять подошел к зеркалу. Тут во всех комнатах в квартире зажегся электрический свет. Глеб продолжал в зеркале разглядывать себя и проговорил:

— Действительно — седые волосы...

Наконец вспомнил про телефон и поднял трубку.

— Алло, алло... — раздавался женский голос.

— Извините, Верочка, — сказал Глеб, — что у вас случилось?

— А почему на «вы», — спросила Верочка. — У меня ничего не случилось — это у тебя что-то случилось, Клопаков. Слушай, я соскучилась по тебе. Как хорошо, что ты позвонил. Я очень рада. Приезжай сейчас же. — В этот момент у нее раздался звонок в дверь. — Нет, сейчас не надо. Приезжай завтра, как только проснешься. Я тебя жду, — вкрадчиво сказала Верочка, положила трубку на аппарат и бросилась в прихожую, открыла дверь и не могла скрыть своей досады.

— Ты хоть бы спрашивала, когда открываешь, — сказал ей Анатоль, входя в квартиру. — Тем более ночью.

— Я думала, это Бескубский вернулся, — сказала Верочка и добавила: — Ты его не знаешь.

— Кстати, — стал выяснять Анатоль, — у него не рыжие ли короткие волосы и пиджак цвета морской волны?

— У него. А что?

— Я его встретил в подъезде. Несчастный шел и вытирал слезы.

— Правда? — воскликнула Верочка с восторгом.

— А почему ты этому радуешься? — спросил Анатоль, расшнуровывая туфли.

Тут же Верочка загрустила.

— Действительно, радоваться нечего.

— А что такое? — поинтересовался Анатоль.

— Мы поссорились, — подчеркнуто равнодушно объявила Верочка и предложила: — Анатоль, проходи в комнату или лучше на кухню, я тебя напою чаем с тортом, Бескубский принес, или, может, хочешь кофе?

— Лучше, конечно, кофе, — сказал Анатоль, присаживаясь у круглого стола на кухне. — Ну что, Лиза не звонила? — спросил он.

Верочка поставила кофеварку на газ и, принимая со стола в мойку ненужную посуду, которая загромождала стол, сказала:

— Не звонила... Слушай, Анатоль! — завопила Верочка. — А рыбки не сдохнут?

— Какие рыбки? — изумился Анатоль.

— Бескубский уронил кусок торта в аквариум. Пошли посмотрим.

Анатоль вслед за Верочкой направился в комнату. Над аквариумом Верочка включила лампочку.

— Неужели рыбы торт съели?

— Он потонул. Приглядись! — сказал Анатоль, снимая пиджак.

Он закатал рукав рубашки и полез в аквариум.

— Готово, — проговорил Анатоль, доставая из аквариума порядочный кусок торта. — Куда его?

Верочка принесла тарелку. Анатоль бросил в нее торт. Верочка опять последовала на кухню и поставила тарелку на пол.

— Завтра отдам бездомным псам, — сказала она.

Анатоль зашел в ванную и принялся мыть руки. Верочка оказалась позади него и проговорила:

— Как хорошо, что ты приехал.

Глядя перед собой в зеркало на стене, в котором он видел Верочку, и глядя в глаза ей (и Верочка смотрела в зеркало — и в глаза ему), он спросил:

— Почему?

В это время побежал кофе на плите. Несмотря на шум воды из крана, Верочка услышала и бросилась на кухню. Затем донеслось рыдание. Анатоль поспешил на помощь.

— Разве можно так расстраиваться из-за кофе?

— Как раз не в кофе дело, — хныкала Верочка.

— А, — догадался Анатоль, — ты не можешь забыть своего ухажера. Да?

— Да.

Анатоль подошел поближе к Верочке и попросил ее:

— Подыми повыше голову.

Она подняла голову и — снизу вверх — посмотрела на Анатоля. Он поцеловал ее во вздернутый носик и сказал:

— Ну все? На самом деле ничего такого не произошло, чтобы проливать слезы. Да?

— Да, — закивала Верочка.

Анатоль рассмеялся.

— Ну и молодец, если ты это понимаешь, — он достал из кармана брюк носовой платок и стал вытирать слезы на ее лице.

Вдруг и она рассмеялась.

— Как ты умеешь...

— Что умеешь? — спросил Анатоль.

— Успокаивать.

Верочка с полочки достала пачку сигарет и с наслаждением закурила.

— Кстати, — сказал Анатоль, — ничего еще не известно, что будет у тебя с этим...

— С Бескубским, — напомнила Верочка.

— Да, — проговорил Анатоль, — с Бескубским, но я думаю все же, у вас ничего не выйдет.

— Почему?

— Он слишком похож на тебя.

— У нас волосы одного оттенка да и глаза, — сказала Верочка.

— При чем тут волосы? — поморщился Анатоль. — Я даже не помню его лица, я видел его одно мгновение, но как раз мгновение и нужно, чтобы определить сущность человека.

— А если два мгновения?

— В таком случае впечатление раздвоится, цельность восприятия нарушится — очень трудно будет сказать что-нибудь определенное. Впрочем, может, я ошибаюсь.

— О, нет! — воскликнула Верочка, — ты не ошибаешься никогда. К сожалению.

— Почему? — спросил Анатоль и продолжил: — Если здраво рассуждать, то из-за любви никогда не стоит переживать, а то еще и страдать. Не правда ли?

— Почему? — спросила Верочка.

— Ты вспомни: сколько у тебя было ухажеров. Только Бескубского считать не будем.

— Это почему?

— Ты еще живешь им, а я — для своего логического рассуждения — хочу, чтобы ты вспомнила и перечислила своих предыдущих кавалеров, на которых сейчас ты можешь посмотреть как бы со стороны и оценить их. Итак, считаем, — Анатоль стал загибать пальцы, — до Бескубского был Смирнов, перед Смирновым какой-то долговязый длинноволосый брюнет — два, Востроносов — три... Впрочем, считай сама...

— Зачем? — спросила Верочка, но продолжала, улыбаясь, считать: — Андрюша — четыре, Клопаков — пять, Коля — шесть, перед Колей был Никодимов — семь, еще — восемь, девять, десять, Соколовский — одиннадцать...

— Эрика и Дмитрия Павловича не забыла? — напомнил Верочке Анатоль. — Двенадцать, тринадцать!

— Откуда ты знаешь?

— Не важно, откуда.

— Мужчины невероятно болтливы, — ужаснулась Верочка.

— Так, а кто четырнадцатый? Мы считаем не по порядку, а наоборот...

— А может, не будем дальше углубляться?..

— Ну вот и великолепно, — обрадовался Анатоль. — Ты, я вижу, осмыслила этот бессмысленный счет, и, согласись, разве можно из-за любого из этих людей рыдать?

— Я думаю, никогда!

— Ну и замечательно. Видишь, к какому мудрому выводу я тебя подвел.

— Спасибо, — сказала Верочка.

— Пожалуйста, — сказал Анатоль и все же поинтересовался: — Ну, а меня, интересно, ты не забыла?

— Я тебя никогда не забуду, — сказала Верочка.

— Спасибо.

— Пожалуйста, — сказала Верочка. — Ты выпадаешь из этого ряда.

— Почему?

— Ты не мужчина.

— А кто же, по-твоему, я такой? — удивился и даже обиделся Анатоль.

— Я не захотела быть твоей женой, потому что отчетливо понимала: ради меня ты не совершишь какого-нибудь безумного поступка.

— Неужели женщинам нужны от мужчин одни лишь безумные поступки? — усмехнулся Анатоль и обернулся на звонок.

— Бескубский! — встрепенулась Верочка.

Она бросилась в прихожую и открыла дверь. Вошла Лиза.

Ю.Петкевич. Красавица у пианино. 1995

— А, ты здесь, — сразу же она заметила на кухне Анатоля. — Здравствуй, Верочка!

— Привет, — не скрывая разочарования, проговорила Верочка.

Анатоль подошел к Лизе и поцеловал ее в щеку.

— Извини, я погорячился.

— Я надеюсь, не весь кофе выбежал, сейчас я подогрею тебе, Лиза, чашку, — сказала Верочка. — Выпьешь с тортом?

— Я не хочу ночью кофе, — сказала Лиза, — а торт, так и быть, попробую. — Она прошла на кухню, сковырнула с торта кремовую розочку и сказала Анатолю: — Поехали, я устала.

Они вышли из подъезда и сели в автомобиль.

— Ты оставил Лялю одну? — спросила Анатоля Лиза.

— Она, между прочим, плакала как ребенок.

— Надо было ее взять с собой, — сказала Лиза и поинтересовалась: — Почему ты меня не спрашиваешь, как я провела время?

Она жевала розочку, словно та была резиновая.

— Ну, так как же ты провела его? — спросил Анатоль, разворачивая машину, чтобы выехать со двора.

Одна из легковых машин, которая стояла во дворе Верочкиного дома, тоже развернулась и выехала вслед за Анатолем на улицу.

— Я гуляла по ночному городу.

— Слушай, Лиза, — сказал Анатоль. — Меня совершенно не интересуют твои ночные похождения...

— Кстати, в них все было чисто и невинно!!! — закричала Лиза.

— Тем более, — закончил Анатоль фразу. — Я очень рад, что в конце концов ты рядом со мной, что все недоразумения позади.

— Слушай, ты потрясающий мужчина, — заключила Лиза. — Дай я тебя поцелую. — И она поцеловала его. — Любой бы другой на твоем месте устроил сцену.

— Это тебе только кажется, всякий нормальный мужчина не стал бы вникать, как ты провела время.

Анатоль на перекрестке повернул на другую улицу — и «Жигули», что ехали за ним, тоже повернули. Анатоль прибавил скорости; машина, преследовавшая его, не отставала. Наконец Анатоль, не жалея свой новый иностранный автомобиль, погнал его по выбоинам в асфальте, которые после дождя наполнены были водой. Брызги из-под колес окатывали тротуары и заборы. По сторонам замелькали деревянные одноэтажные домики. Скоро Анатоль выехал из города, преследовавшая его машина отставала на значительное расстояние, она превратилась в букашку на горизонте. Тут Анатоль затормозил и остановился, и, ничего не говоря Лизе, вышел из машины.

Лиза еще немного посидела, глядя перед собой в черную даль, затем приоткрыла дверь.

— Анатолий Иванович, — позвала она. — Зачем мы сюда приехали? Что случилось?

Он стоял у края оврага и даже не обернулся на возглас Лизы. Волосы его трепал ветерок. Тишина стояла необыкновенная.

Над городом нависла туча. Она отражала огни города и выделялась на черном небе желтой рыхлой полосой.

Немного спустя подъехал на «Жигулях» Бескубский. Только тогда, когда хлопнула дверка, Анатоль повернулся.

— Здравствуйте, молодой человек! — сказал он. — Я знаю вашу фамилию, но не знаю имени...

Наступила пауза. Небольшого роста щуплый рыжий парень с полным мясистым лицом переминался с ноги на ногу.

— Вадим, — наконец выдавил Бескубский.

— Дорогой Вадим, — сказал Анатоль. — Я вижу, вы желаете поговорить со мной. Я к вашим услугам. Меня зовут Анатоль. Я слушаю вас.

Опять наступила пауза.

— Анатоль, — послышался голос Лизы.

— Сейчас, дорогая, — не замедлил он с ответом.

Достаточно настойчивый, упорный взгляд Вадима вдруг засветился беспомощностью, и парню потребовалось неимоверное усилие, чтобы просто заговорить.

— Я и сам не знаю, зачем за вами ехал, — пробормотал Бескубский.

— Милый мой, — сказал Анатоль, похлопывая Вадима по плечу.

Ему стало жалко этого парня.

— Я знаю Верочку очень давно и отношусь к ней, как отец, даже более того... поверь мне. Я думаю, мне кажется... вы не подходите друг другу; впрочем, кто подходит Верочке — я не знаю. Я не встречал ни одного мужчины, который подошел бы ей... хоть как-то. Я думаю, она слишком молода, юна, так скажем...

— Кстати, она старше меня на четыре года, — заметил Вадим.

— Между тем, — продолжал Анатоль, — она совсем ребенок. А дети очень часто бывают... совершают неожиданно жестокие поступки. Я боюсь, Верочка останется маленькой девочкой до конца жизни, и боюсь, что этот конец может быть для нее... он будет омрачен, а может, все произойдет совершенно наоборот. Вероятность того или другого совершенно одинакова... И все же она несчастное создание... Но разговор все-таки не о ней, а о тебе, дорогой Вадим. Я думаю, нельзя — особенно в твоем возрасте, когда все так неопределенно, — влюбляться только в одну женщину...

— Но у меня по-другому не получается, и, наверно, это невозможно, что вы говорите.

— Может быть, — сказал Анатоль. — Тогда выбери себе самую неприметную, некрасивую девушку и попытайся... — но далее он никак не мог закончить фразы, все слова находил бессмысленными.

— Почему же вы в таком случае выбрали себе красавицу?

— Как ты мог увидеть, что она красивая? — спросил Анатоль, довольный тем, что так отзываются о его Лизе.

— Когда вы вдвоем выходили из подъезда и прошли около моей машины, я очень хорошо ее рассмотрел.

— Ночью можно обмануться, — сказал Анатоль, как-то глупо улыбаясь и стыдясь при Бескубском улыбки, но не имея сил не выразить на лице вдруг переполнившего его счастья. Затем задумался: — Ты знаешь, Вадим, я значительно тебя старше, а в моем возрасте очень хочется пускай пустого, но очень красивого...

— Анатоль! — еще раз закричала Лиза.

Она не выдержала, выбралась из автомобиля и подошла к мужчинам. Они замолчали при ней, и при этом и Анатоль, и Вадим внимательно и осторожно посмотрели ей в лицо. Ослепительные черты его выразительно осветились фарами проезжающей по дороге грузовой машины. Лиза, чувствуя притязательные взгляды, нисколько не смутилась и, следя глазами за грузовиком, вздохнула.

— Хочу спать и хочу кофе.

— Я не понимаю, — говорил Анатоль Лизе, проезжая уже по городу, — как можно одновременно хотеть кофе и спать. И почему ты не хотела пить кофе у Верочки?

— Тогда не хотела, а сейчас хочу, прямо умираю. И — спать...

Анатоль затормозил и остановил машину, затем дал задний ход.

— Вроде в этом старом особняке с львиными мордами есть ночное кафе. Вполне приличное, — припомнил Анатоль.

Они выбрались из автомобиля. Уже светало — и фонари, и витрины магазинов начинали тускнеть; окна, что зажигались в домах, казались желтыми, даже багровыми от расплывающейся вокруг синевы.

— Как прохладно! Брр-р! — передернула плечами Лиза.

Анатоль перед ней открыл дверь, и они вошли в кафе. Кроме дремавшего стоя пожилого бармена в нем никого не оказалось. Окна были закрыты тяжелыми плотными шторами, так что ночь присутствовала еще, царила в этом маленьком уютном зале с несколькими столиками, застланными, впрочем, клеенками.

— Два кофе, — сказал Анатоль.

Бармен засуетился и спросил:

— С сахаром?

— Лиза, а я еще не знаю: ты пьешь кофе с сахаром или без?

— У меня не бывает закоренелых привычек, — сказала Лиза.

— Ну а все-таки?

— Закажи мне как и себе.

— И мне все равно, — пробормотал Анатоль и обратился к бармену: — С сахаром!

Бармен подал кофе. Анатоль расплатился, тут Лиза сказала:

— Мне здесь не нравится.

— Мы посидим в машине, — сказал Анатоль бармену.

— Конечно.

Анатоль взял блюдечко с чашкой, хотел взять и другое, но Лиза опередила его. Они вышли на улицу. За эти несколько минут, которые Анатоль и Лиза провели в кафе, сделалось совсем светло. Чашки с ложечками позванивали на блюдцах, хотя и Лиза, и Анатоль несли их друг за другом, след в след, очень осторожно, стараясь не расплескать кофе.

Они уселись в машину, держа на ладонях блюдца с чашками, размешивали сахар. Это было очень весело, когда они одновременно звенели ложечками о фарфоровые стенки чашек.

— Народ уже просыпается, — сказал Анатоль, кивая в сторону тротуара, на котором появились прохожие. Он прихлебывал маленькими глоточками обжигающий кофе. — Не хочется думать о сегодняшнем дне.

Лиза жадно, захлебываясь, моментально осушила чашку.

— Почему? — спросила она.

— Надо разрешить некоторые проблемы на работе.

— Сегодня же воскресенье.

— У меня не бывает выходных.

— Неужели... ты... меня оставишь... и поедешь по делам? — медленно, с остановками проговорила Лиза. После каждого слова у нее изо рта выпархивало облачко сладкого кофейного пара. Грудь ее разволновалась от горькой обиды.

— Нет! Но хотя бы надо сделать несколько звонков. Да ты наверняка будешь спать полдня, — сказал Анатоль. — Если бы ты видела свои глаза.

Лиза сделала резкое движение и, приподнявшись с сиденья, заглянула в зеркало над лобовым стеклом.

— Осторожно! Толкаешься... Я чуть не облился, — сказал, допивая кофе, Анатоль. Осматривая рубашку — нет ли на ней пятнышек, — он осознал, что на нем чего-то не хватает. — Черт подери, — проговорил сквозь зубы.

— Нормальные глаза, — сказала Лиза, всматриваясь в зеркало. — Чего ты ругаешься?

— Забыл пиджак у Верочки. Когда доставал из аквариума торт, пришлось снять его, — пояснил Анатоль.

— И этот торт, который я ела, ты выловил из аквариума? Очень приятно. Как он мог там оказаться?

— Да что ты. Это просто кусочек случайно упал... — Анатоль не стал вдаваться в подробности. — Дай мне блюдце.

Он составил блюдце в блюдце, чашку в чашку, ложечку в ложечку. Но ложечки — только он вылез из машины — разлетелись в чашке в разные стороны. Анатоль обогнул машину и направился к кафе. Лиза приоткрыла дверку.

— Анатоль! — позвала она его.

Он остановился и обернулся.

Лиза хотела сказать, что любит его, но не сказала. Анатоль почувствовал, что она хотела сказать, и с нелепым выражением на лице стоял как вкопанный и тоже хотел было нечто сказать, но Лиза опередила его.

— Ну иди, иди, — скомандовала она.

И когда Анатоль скрылся в здании, она откинулась на сиденье и закрыла осовелые после бессонной ночи глаза.

В кафе даже бармена не было. Анатоль оставил чашечки, и — когда уже выходил из кафе — его окликнула женщина. Анатоль оглянулся и увидел Полину. Она улыбалась в дверях за стойкой бармена.

— Ты работаешь здесь? — спросил он и приблизился к ней, тоже улыбаясь.

— Да, приходится, — ответила Полина. — Уборщицей. — Она была одета в серый, выцветший от времени халат. — Что смотришь, постарела? — спросила, усмехаясь, Полина.

— Нисколько, — ответил Анатоль.

— Врешь, — сказала Полина, — по глазам вижу, что врешь. Ты меня уже давно не видел. А когда давно не видишь — особенно женщину в возрасте, — становится жутко. Я же вижу, что тебе жутко.

— Что же говорить тогда обо мне. Я ведь тебя на десять лет старше.

— Ты мужчина, а я женщина.

— Тебе нет еще и сорока. Что ты выдумала? Тем более что ты принадлежишь к тому типу женщин, которые с возрастом только хорошеют.

— Ладно, — сказала она, — помоги мне откупорить бутылку вина.

— Что? — удивился Анатоль. — Неужели, кроме меня, никого не найдется это сделать? — проговорил он, однако прошел вслед за Полиной по темному коридору.

Полина толкнула одну из дверей. Анатоль оказался вслед за ней в небольшой комнате. Посреди комнаты под потолком вместо люстры кружились лопасти вентилятора. Над диваном горела электрическая лампочка без абажура на

каких-то бронзовых канделябрах. Рядом висела картина, однако что на ней изображено, невозможно было разобрать, так как на черном лаке — с какой стороны ни подойди к картине — отсвечивалась электрическая лампочка. На круглом столе стояла бутылка вина, с которой содрана была из золотой фольги обертка и торчала в горлышке пробка.

— Ах, я же забыла штопор, шла за ним, да увидела тебя, — воскликнула Полина и выбежала из комнаты, оставив Анатоля одного.

Анатоль подошел к окну и раздвинул немного шторы. По тротуару шел мужчина и оглянулся на машину, в которой дремала Лиза, — вернее, оглянулся, чтобы посмотреть не на машину, а на спящую красотку. Анатоль отвернулся, шагнул, зевая, к столу и присел возле него на диван.

Вернулась Полина со штопором и протянула его Анатолю. Он взял бутылку и стал ввинчивать штопор в пробку.

— Зачем пьешь с утра? — спросил он.

— Если бы я пила — имела бы такую фигуру в свои годы? — сказала Полина.

Анатоль поставил бутылку на пол, одной рукой уперся в нее, а другой звучно вытащил штопором пробку.

Среди множества стаканов и рюмок на столе Полина не нашла чистого стакана и пододвинула к Анатолю кружку.

— Не хочется еще раз идти, — сказала она. — Выпьешь из кружки. Она чистая.

Себе же взяла первый попавшийся стакан, выплеснула из него остатки в другой.

— Я за рулем, — сказал Анатоль.

— Не важно, — сказала Полина. — Может быть, я хочу, чтобы ты сегодня врезался в столб... Я шучу. Ничего с тобой не случится, — усмехнулась она, когда Анатоль, разливая вино, поглядел удивленно на нее.

— Что это вертится в кружке? — спросил он.

Полина, не глядя, ответила:

— Посмотри в потолок.

Анатоль поднял голову и увидел лопасти вентилятора. Полина стукнула стаканом о кружку Анатоля, когда он глядел в потолок, и выпила, нажав на что-то в стене. Лопасти завертелись медленнее, но долго не могли остановиться.

— Вчера забыли выключить, — проговорила она. — Вечерами бывает душно...

Анатоль вышел из кафе и запрыгал вниз по ступенькам. В мгновение он очутился в автомобиле. Не дыша, наклонился над спящей Лизой... Сердце его билось ровно и сильно. Чувствовал он себя превосходно, только голова его слегка закружилась от неожиданно острого ощущения ускользающего времени. И его не было жалко. Когда Анатоль проезжал мимо длинного, ослепительного на солнце забора, выкрашенного белой краской, он рассмеялся и разбудил Лизу. Она искоса поглядела на сверкающую полосу за окном и спросила:

— Это что — стена?

— Да, стена, — ответил Анатоль.

Опять веки Лизы склеились, однако через полминутки неожиданно легко она проснулась.

— Что тебе приснилось? — спросил ее Анатоль.

— Ничего, — ответила Лиза. И тут же забеспокоилась: — Все-таки что-то приснилось...

— И что?

— Сейчас вспомню, — задумалась Лиза. — Да, мне приснился ты!

— Я? — удивился Анатоль.

— А почему ты удивляешься?

— Я не удивляюсь.

— Нет, ты удивился, — настаивала Лиза. — Мне приснилось, что меня стригут в парикмахерской... — объявила она.

— Извини, приехали, — сказал Анатоль. — Минутку.

Он вышел из автомобиля и открыл ворота. Одна из половинок, как ее Анатоль ни подпирал палкой, под ветром закрывалась. Лиза вылезла из машины и придержала эту половинку, пока Анатоль на машине заезжал во двор.

Анатоль запер гараж, а Лиза начала рассказывать ему сон, следуя за ним шаг в шаг.

— Ты сзади подкрался...

— Это не я сзади, а это ты все время сзади меня, — рассмеялся Анатоль.

Лиза даже не заметила, как она вслед за Анатолем оказалась в деревянном частном доме, и не услышала, как под их ногами скрипят половицы.

— ...Вместо зеркала окно, — продолжала Лиза. — Из него дует ветер. Мои волосы развеваются. Наконец я обернулась. Ты спросил, какой сегодня день. Я ответила почему-то по-английски: «Вторник», хотя сегодня воскресенье.

Анатоль взял ее за руку и провел в одну из комнат. Он закрыл дверь и обнял Лизу. Она сцепила руки у него на шее. Тонкие длинные пальцы ее утонули в волосах Анатоля. Она сперва настойчиво смотрела ему в глаза, потом зажмурилась и вздохнула, когда он осторожно поцеловал ее.

— Интересно, а парикмахер был мужчина или женщина? — спросил Анатоль.

— Мужчина, — ответила Лиза.

— У него борода была?

— Нет, он был аккуратно выбрит. А почему это тебя интересует? Ты что, можешь разгадывать сны?

— Совсем нет. Я даже не знаю, почему у тебя про него спрашиваю. Просто интересно. Слушай, — промолвил Анатоль, — будь моей женой.

— Нет, — сразу же ответила Лиза. — Тебе нужна другая женщина.

Анатоль был обескуражен.

— Какая женщина? — спросил он еле слышно.

— Другая...

— Так зачем ты приехала ко мне? — Анатоль отодвинул от себя Лизу и внимательно посмотрел на нее.

— Я не знаю.

— Ну все-таки?

— Мне хочется разврата, — сказала она очень серьезно и уточнила: — Немножко разврата...

Некоторое время они молча взирали друг на друга и боялись пошевелиться.

— Ну что ж, — проговорил Анатоль и достал из шкафа чистую простыню.

Лиза взяла ее у него и расстелила на кровати. Анатоль подал еще подушки и одеяло. Тут зазвонил за стеной телефон.

Анатоль, выходя из комнаты, как-то странно захихикал и ущипнул Лизу. Она расстегнула пуговичку — бледная, закусив губу, — и лицо ее рассекала грань между солнечным светом из окна и тенью от оконной рамы.

Анатоль прошел к себе в кабинет и поднял трубку.

— Слушаю... — пробормотал он, садясь в кресло. — Очень хорошо, — обрадовался. — Сколько? — Анатоль взял ручку и на обрывке бумаги стал писать, потом то, что написал, зачеркнул и объявил: — Нет, не нужно! Давайте это обсудим в понедельник, — говорил он, одной рукой срывая с себя галстук. — Ну так разгружайте... Смотрите по обстоятельствам. Разве нельзя все это было разрешить без меня, — начал Анатоль раздражаться. — Как украли?.. С-смотрите по обстоятельствам. Сейчас я занят!

Анатоль вернулся в спальню, но Лизы в ней не оказалось. В недоумении он выглянул из комнаты — как раз мимо по коридору проходила Ляля. Волосы ее были мокрые, но глаза подведены и губы накрашены.

— Вы... ты Лизу не видела? — спросил Анатоль.

Ляля ничего ему не ответила, только плечи подняла и опустила. Немного отойдя от Анатоля, она разрыдалась.

— Ляля! — крикнул ей вдогонку Анатоль. — Что случилось?

От его слов Ляля вздрогнула. Она держала в руках несколько бутылочек и коробочек и уронила флакончик с духами. Бутылочка не разбилась на ковровой дорожке. Ляля присела на корточки, положила на пол свои принадлежности, а затем собрала их в пригоршню, в том числе и духи. Она едва поднялась. Слезы сыпались у нее из глаз. По щекам потекли черные ручейки. Голову она наклоняла все ниже, чтобы спрятать от Анатоля лицо. Он, подошедши к ней, приду-

мал поцеловать ей руку, наклонился и поцеловал какую-то коробочку. Черный лак замутился от его губ.

— Как эти принадлежности вкусно пахнут, — заметил он.

Лиза словно в полусне каком-то брела куда-то и опомнилась, когда очутилась на совершенно пустынной улице. Вокруг возвышались серые стены — от них падали голубые тени. Лиза почувствовала, что под ногами не асфальт, а зыбучий песок. Улица спускалась к реке. Вода блестела вдали, а на другом берегу паслись коровы. Лиза повернула обратно. Вновь появился асфальт. Лиза остановилась, сняла одну за другой туфельки и выбила из них песок. Навстречу ей брела пожилая женщина. Когда она приблизилась, Лиза спросила у нее:

— Как пройти в центр города?

— Что? — не расслышала женщина.

У нее были седые волосы, напудренное лицо и стеклянные глаза.

— Как пройти к вокзалу? — повторила Лиза.

— Не слышу!

— Где я нахожусь?! — закричала Лиза.

— А вы из вытрезвителя?

— Из какого еще вытрезвителя? — удивилась Лиза.

— Вот вытрезвитель, — показала женщина, — утром их выпускают, они ходят и спрашивают, где находятся.

Лиза махнула рукой и отправилась дальше. Стали чаще попадаться прохожие. Наконец вдали она заметила целую группу людей. Она подошла к ним и догадалась, что они ожидают открытия магазина. Многие поглядывали на часы.

Лиза поглядела на свои — остановились.

— Сколько сейчас времени? — спросила она у пенсионера в очках.

— Пять минут одиннадцатого, — буркнул пенсионер, недовольный тем, что не открывают вовремя магазин.

Он подошел к двери и постучал. Тут же дверь открыли. Люди устремились в универмаг. Лиза осталась одна на тротуаре. Она поставила правильно стрелки на часах и завела ход, а потом тоже направилась в магазин.

Она сразу же остановилась у ювелирного отдела и через стекло стала рассматривать в витрине драгоценные безделушки. На ее усталом лице появилось озабоченное выражение. Лиза выпрямилась и поискала глазами продавщицу, но ее не было. Она повернулась к другому отделу. Почему-то рядом с драгоценностями продавали рыбу. Продавщица, пожилая женщина с лягушачьим лицом и ярко накрашенными губами, стояла у прилавка и ожидала покупателей.

— Я хочу посмотреть кулон, — сказала ей Лиза.

— Сейчас придет продавец, — сказала женщина с лягушачьим лицом.

— А вы не можете показать? — спросила Лиза.

— Не могу.

— Почему?

— Я работаю в другом отделе.

— Ну и что?

— Сейчас она должна подойти, — повторила женщина. — Да и зачем кулон показывать, вы же его видите и так...

— Я хочу в зеркале посмотреть, как он идет к моим глазам, — пояснила Лиза и прошла дальше.

За минуту она ощупала и перебрала множество платьев, которые висели в магазине, и одно из них ей очень понравилось.

Уже в новом платье она вернулась к ювелирному отделу. Новое платье было простенькое — в меленький голубой цветочек, — однако великолепно подчеркивало фигуру.

— Еще не пришла? — спросила Лиза у продавщицы из рыбного отдела.

— Нет.

— А почему рыбный отдел находится рядом с ювелирным?

— Это от меня не зависит, — ответила продавщица.

Тут к ней подошел покупатель. Лиза вышла из магазина. Она находилась в каком-то неопределенном, необъяснимом состоянии; ей было одновременно грустно и весело; ей хотелось не смеяться, а хохотать — и тут же разрыдаться.

Тоска все разрасталась. Лиза шагала все быстрее. Вдруг остановилась и оглянулась. Малюсенькая девчурка оказалась рядом, ковыряла в носу и очень серьезно посмотрела на Лизу. Лиза не выдержала ее взгляда, вернее, не смогла посмотреть пристально на девочку и опустила глаза. У ее ног лежало полкирпича, Лиза подняла его и огляделась. Улица была совершенно пустынна. Лиза размахнулась и бросила кирпич в окно ближайшего деревянного дома. Через несколько мгновений оттуда выбежала растрепанная женщина.

— Туда побежали! — показала ей Лиза в переулок.

Женщина скрылась за углом. С ее плеч упал платок. Девочка по-прежнему невозмутимо смотрела на Лизу. По улице проехал шикарный автомобиль. Платок понесло вместе с пылью за машиной. Лиза пошла дальше. Ей сделалось весело, обыкновенно весело. Машина остановилась и дала задний ход. И назад она ехала быстрее, чем тогда, когда двигалась вперед. Или казалось, что быстрее. Около Лизы автомобиль остановился. В нем сидел рыхлый мужчина в белом костюме.

— Я хочу с вами познакомиться, — сказал он Лизе.

— А я не хочу, — проговорила Лиза.

— Как вас звать?

— Не знаю.

— Какая ты грубиянка!

— Разве? — усмехнулась Лиза, и от ее пленительной улыбки мужчина совсем растаял.

Он вышел из автомобиля и заговорил, слегка заикаясь.

— Д-да, можно проехать и забыть, но я считаю, что к жизни надо относиться б-бережно.

Женщина, выбежавшая из деревянного дома, появилась из-за угла и подняла из пыли платок. Она приблизилась к девочке. Девочка оглянулась на Лизу.

— Что вы этим хотите сказать? — спросила Лиза у мужчины.

Но он не ответил прямо на вопрос, а проговорил, так волнуясь, что пот выступил у него на лице:

— Я делаю вам п-предложение...

— Да, — ответила Лиза улыбаясь.

— П-прокатиться на машине.

Лиза нисколько не смутилась.

— Да, — повторила она.

— На одном была красная рубашка, а другой — с веснушками, — сказала девочка матери.

— Поди умойся! — сказала женщина.

— А у того — с веснушками — еще во рту золотые зубы.

— У мальчишки — золотые зубы?

— Это был взрослый мальчишка.

— Поди умойся, — повторила мать.

Лиза села в машину. Хлопнула дверка. Машина проехала мимо девочки и женщины. Они увидели, как мужчина за рулем вытирал пот со лба.

— Куда поедем? — спросил он Лизу. — Сразу ко мне домой?

— На вокзал, — ответила Лиза. — Нет, — она достала из сумочки конверт. — Вот, по этому адресу.

Мужчина глянул на конверт.

— К Васильеву?

— А ты его знаешь?

— Это мой близкий друг.

— Как тесен мир.

— Нет, лучше сказать: как узок круг.

— Тогда лучше поедем на вокзал, — сказала Лиза.

Мужчина развернул машину и поехал обратно.

— Меня зовут Володя, — представился он.

— Лиза, — ответила на этот раз Лиза.

В это время они опять проезжали мимо девочки и женщины, и женщина бросила горстью песка в окно машины.

— Ничего себе, — сказал Володя. — Отчего она?

— Наверное, у нее нет мужа, — ответила Лиза.

— Рядом же дочка.

— Девочка есть, а мужа нет.

— Сколько? — переспросила Лиза у кассирши. — Это общий вагон?

— Да! — с раздражением ответила кассирша.

— Чего вы грубите! — возмутилась Лиза. — Вчера я приехала за шестьдесят тысяч.

— Я не грублю, — сказала кассирша. — Когда вы покупали билет?

— В четверг.

— А уже в пятницу поднялись цены.

Молодой человек, который в очереди стоял за Лизой, нетерпеливо забарабанил пальцами по подоконнику у окошечка кассы.

— Это что еще за музицирование? — возмутилась кассирша.

Тотчас парень убрал руку. Лиза отошла в сторону и вытащила из кошелька деньги. Она принялась считать их, запуталась, опять начала считать. Потом Лиза закрыла глаза и, не обращая внимания на снующих вокруг людей, зашевелила пересохшими губами: стала ругать себя за то, что поддалась соблазну и купила платье.

Володя в это время сидел в машине и ожидал ее. Сидеть и ждать было скучно. И ему стало скучно даже думать о Лизе. Он вылез из машины и направился к вокзалу.

На вокзале Володя прошелся у касс. Огляделся. За окнами загрохотал товарный поезд. Пол задрожал, и стекла в окнах задребезжали. Володя вышел на перрон и увидел собаку. Он уже не надеялся встретить Лизу и никуда не спешил. И эта бездомная собачка стала ему очень дорога. Володя пожалел ее. Он подошел к продовольственному киоску. На полочках его ничего, кроме вареных яиц, не оказалось. Володя отсчитал деньги и — будто немой — показал один палец. Продавщица подала ему яйцо. Собака завиляла хвостиком. Володя побил яйцо о красные кирпичи забора, затем стал обирать скорлупу. Цистерны грузового поезда продолжали грохотать. Тени от них мелькали по перрону. Собачка ожидала. Володя наклонился перед ней. Собака выхватила у него из рук яйцо и проглотила.

— Что же ты так быстро? Могла и пожевать, — сказал он ей.

Володя выбросил скорлупу в мусорную урну близ киоска и попросил продавщицу:

— Еще одно...

— Сразу два и взял бы, — проворчала продавщица.

А Лиза стояла у машины Володи и курила. Она смотрела в сторону города. Наконец ей надоел грохот вагонов, и она повернулась и с ненавистью глянула на товарный поезд. Как раз возвращался к машине Володя, и она пронзила его остатками ненависти во взгляде. Все же Володя обрадовался Лизе. Он сел в машину, ничего не говоря, и Лиза бросила на землю окурок и тоже уселась. И только она оказалась рядом, Володя почувствовал неимоверную усталость. Он устал от этой женщины.

— Как это мы разминулись? — наконец сказал он, с трудом ворочая языком, как пьяный. — Куда поедем?

— Куда-нибудь, — ответила Лиза. — Ладно, давай к тебе домой.

Володя нажал на газ, и тут же, у магазина, остановилась другая машина, из которой вылезла Ляля. Ее сопровождали два парня и еще девушка.

— Ляля! — вырвалось у Лизы.

— Ваша знакомая? — спросил Володя, незаметно для себя перейдя на «вы».

— Интересно, с кем это она? — спросила Лиза вслух, хотя спрашивала у самой себя.

— Одного из молодых людей я узнал. Это, кстати, — сын Васильева!

— Вот как! — изумилась Лиза.

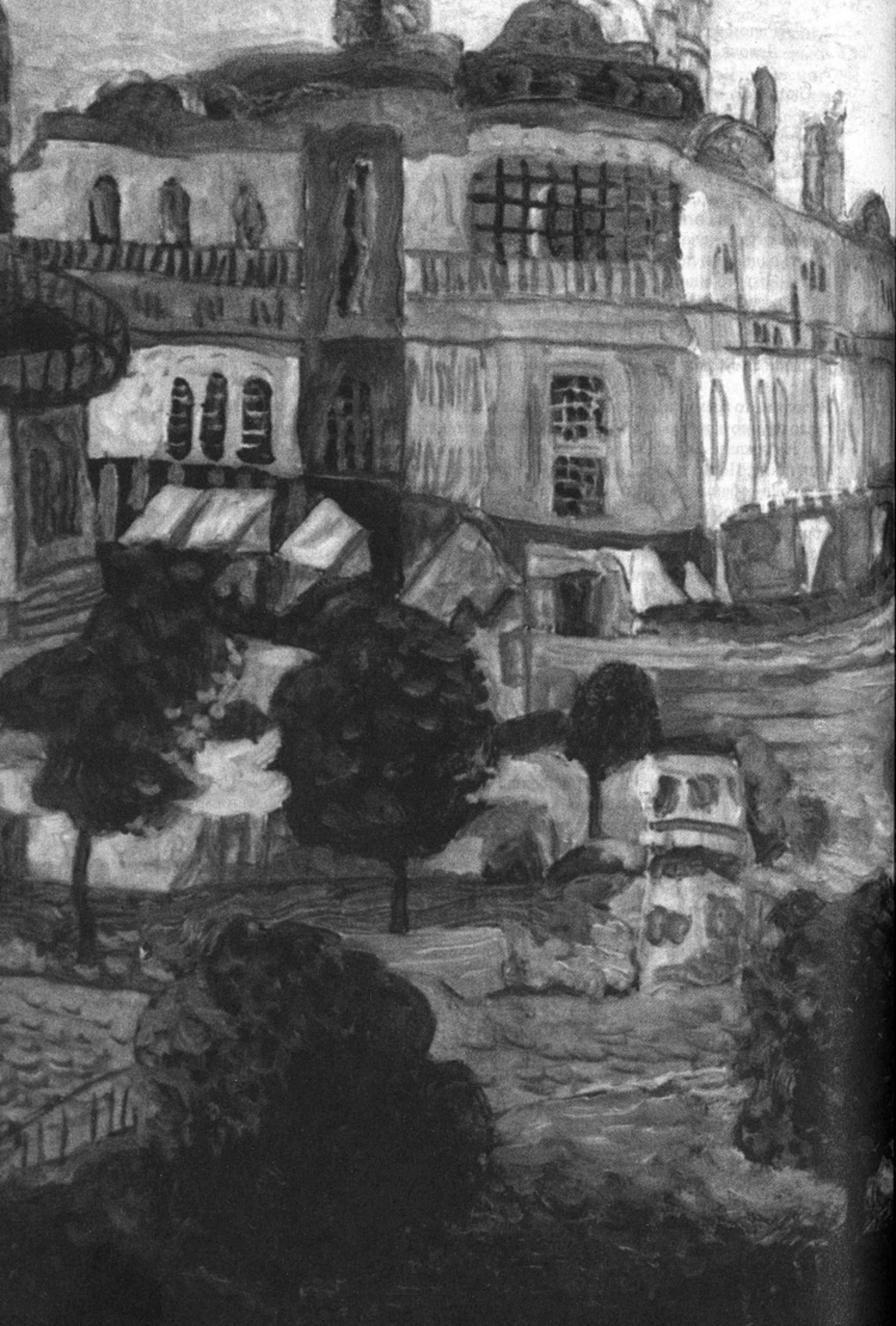
— Его зовут Сева.

— А я не знала, что у Анатоля сын, — пробормотала Лиза.

Ляля ахнула:

— Какие цветы!

— Интересно, как они называются? — спросила Варя. — Родион, как они называются?



Ю.Петкевич. Город. 1998

— Не знаю, — ответил он. — Тебе лучше знать.

— Это почему?

— Ты выросла в деревне.

— Ну и что?

— Родион! — восторженно попросила Ляля. — Останови, пожалуйста. Я нарву букетик!

Родион затормозил и остановил машину. Ляля выскочила из нее и принялась с улыбкой, с любованием рвать цветы. Варя тоже вышла из машины и навзничь повалилась в траву.

— Почему все время молчишь? — спросил у Севы Родион.

— Не хочется разговаривать, — ответил Сева.

Это был белобрысый подросток, совсем еще мальчик, только голос у него начал ломаться; и все же глаза у него оказались, как у ребенка трех лет, то есть не имели никакого выражения страсти. И зачем Родиону, который был намного старше Севы, дружить с этим мальчиком?

После небольшой паузы, наблюдая, как Ляля рвет цветы, Родион проговорил:

— Я знаю причину...

Опять Сева промолчал.

— Ты наверняка влюбился в Лялю.

— А что, это заметно? — испугался Сева.

— Только не теряй голову, — сказал Родион.

— Слушай, Родион, — сказал Сева. — Сделай так, чтобы я с ней остался наедине. Ты как-то это умеешь...

— Просто я часто поступаю — особенно с женщинами — несколько цинично.

— Ну так обещаешь?

— Запросто, — сказал Родион. — Он приоткрыл дверку. — Варя! — позвал.

— Что? — пробормотала Варя, по-прежнему лежа в траве.

— Интересно, догадывается ли Ляля о необыкновенном у меня к ней отношении? — задумчиво произнес Сева.

— Варя! — опять позвал Родион.

— Ну что тебе? — Варя неохотно поднялась и подошла к автомобилю.

— Сядь в машину, — сказал ей Родион и обратился к Севе: — Ты об этом не думай. В любых ситуациях ты не должен думать о том, как ты выглядишь и что о тебе подумают.

— Что ты хочешь? — спросила у Родиона Варя, усаживаясь рядом с ним.

Он снова ей не ответил и теперь позвал Лялю:

— Ляля!

— Родион, еще немножко! — умоляла она.

— Сева, — сказал Родион. — Иди помоги Ляле собирать цветы. Пускай она не спешит. А мы с Варей поедем. Ты же знаешь, куда идти, здесь недалеко.

— Родион, что я ей скажу?

— Что я сказал.

— Родион, это неправдоподобно.

— Мы только что говорили о том, — повторил Родион, — что ты не должен ни о чем размышлять.

Сева решился и выбрался из автомобиля.

— Что неправдоподобно? — спросила Варя, оглядываясь на Севу, который подходил среди цветов к Ляле. Но автомобиль Родиона уже мчался, дорога повернула, и деревья за ней выросли стеной.

— Разве жизнь неправдоподобна? — ответил вопросом на вопрос Родион.

— Я тебя не понимаю, — сказала Варя.

Вдруг она захохотала и тут же внезапно перестала смеяться и поглядела на Родиона с презрением.

— Не все же живут так, как живешь ты, — сказала Варя.

— А как я живу?

— Лучше бы ты помалкивал.

— Я не понимаю тебя, — проговорил он.

— Когда-нибудь поймешь, — отрезала Варя.

— А я ничего не хочу понимать, — тогда сказал он.

Не успел Сева подойти к Ляле — она разрыдалась. Цветы рассыпались из букета. Сева заметался около нее. Впервые перед ним плакала девушка, а он не знал, как ее утешить.

— Лялечка, милая! — повторял он беспрестанно, увиваясь вокруг нее. — Перестань.

Она словно его не слышала.

— Ты думаешь, — сказал он, — они специально оставили нас одних, чтобы я соблазнил тебя?

Ляля рассмеялась сквозь слезы.

— Ничего я не думаю, — пробормотала она, — просто у меня недавно умерла мама.

— Извини, — сказал Сева.

Наступило неловкое молчание. У обоих кровь стучала в висках. Ляля достала платочек и вытерла слезы.

Местность, где они оказались, холмами опускалась вниз. Речка блестела вдали стремительным зигзагом, будто молния. Подросток и девушка прошли вдоль шоссе и свернули в лес. Как тени от деревьев под ногами граничили с яркими полосами света на песчаной дороге — так и в душе у мальчика состояние покоя и светлой радости чередовалось с мраком неизвестности впереди.

Наконец Сева осмелился и спросил Лялю:

— А как ты думаешь: женится ли папа на Лизе?

— Я думаю, женится, — сказала Ляля. — А как ты относишься к Лизе?

— Она красивая.

— Красивее меня?

— Не знаю.

— Ну а все-таки?

— Она тебе родственница? — поинтересовался Сева.

— Нет.

— Значит, подруга?

— Нет, она просто прекрасно понимает меня. А вот ты так понять меня не можешь, — сокрушилась Ляля, глядя на Севу, который взял палку и стучал ею по стволам деревьев.

— Почему? — спросил Сева. — Я прекрасно тебя понимаю.

— Нет, — сказала Ляля. — Ты не обижайся. Женщина женщину всегда понимает лучше.

— Я не обижаюсь, — сказал Сева.

— Слушай, я устала, — Ляля остановилась. — Долго ли нам еще идти?

— Минут двадцать — вот следы их машины.

— Почему ты уверен, что это следы именно машины Родиона? Может, какой другой, — проговорила Ляля и добавила: — Мне расхотелось на пикник.

— И что ты предлагаешь?

— Гол! — закричал старик.

Он лежал на обочине дороги на самом солнцепеке. Ветер трепал седые волосы. Шапка упала в сторону. Он был в пальто, и оно собралось в ком у него на спине. Ему было очень неудобно лежать и даже очень больно. На его лице изобразилось невыносимое страдание.

— Чего говорить, — едва произнес он заплетающимся языком, — цветы красивые, да бежать тяжело. Хочу спуститься вниз.

Сева отошел от пьяного подальше и из-за кустов оглянулся еще раз. У лежащего на земле старика возник мальчик — на несколько лет, видно, младше Севы — и потянул за пальто.

— Подымайся!

— Хочу спуститься вниз, — повторил пьяница.

— Не вниз, — оборвал его мальчик, — а тебе надо идти домой. Скоро приедет твоя дочка.

— Кто приедет?

— Варя приедет.

— Стерва, — сказал он.

— Что ты сказал? — спросил мальчик.

— Желтые, — ответил старик, не открывая глаз.

Мальчик нагнулся, пытаясь поднять пьяного, но ему это не удалось.

— Какой ты тяжелый, сволочь, — пробормотал он.

— А кто ты такой? — спросил старик, расплющив веки.

— Ты что, не узнаешь? — удивился мальчик. — Я Коля.

— Какой еще Коля?

— Сын твой.

Мальчик пошел дальше. Рубаха у него не была заправлена в штаны, и ветер трепал ее со сладким хрустом.

— Гол! — опять завопил отец.

Навстречу Коле шагала девочка его лет. Она одета была шикарно, со вкусом, но вкусом каким-то старомодным. На ее голове, над самыми бровями, торчала шляпа, очевидно, матери, а может, и бабушки. Чтобы шляпу не сдуло ветром, на горле девочки, под подбородком, болталась резиновая тесемка.

— Со станции? — догадался Коля. — Не иначе в город ездила.

— Только родителям моим не проговорись.

— А Варя не ехала?

— Не ехала.

— Наверно, автобусом приедет, а может, ухажер подвезет.

Девочка покопала носком туфли в песке и проговорила:

— А все-таки этот Родион на Варе не женится.

— Пожалуй, не женится, — согласился Коля. — И что в городе интересного? — спросил.

— Интересного много, — оживившись, сказала девочка. — Да денег было только на мороженое, — и добавила с досадой: — На юбку пятно посадила.

— Зачем же ехать, если денег не было?

— А хочется, — засмеялась девочка.

— Только сейчас разглядел... — послышался голос отца Коли.

— Что ты разглядел? — оглянулся мальчик.

Девочка не обращала на пьяного никакого внимания — она слишком возвышенно была настроена, чтобы снизойти.

— Мяч, — ответил старик.

— А там тебе никто не сделал вот так? — с этими словами Коля обернулся к девочке и, оттянув резиновую тесемку от ее пухлого подбородка, отпустил.

Глаза девочки заблестели от слез, а на лице мальчишки засквозила жестокая улыбка, и с нею он пошел дальше.

Девочка же — с пунцовым, как вишня, лицом — прошла мимо выглядывавшего из-за куста Севы. Впрочем, если бы даже он оказался перед ней на дороге, девочка не увидела бы его, как не видела она сейчас ничего. Тут Сева услышал, что Ляля зовет его.

Трава произрастала все реже — жалкими пучками, — и Сева стал подыматься по холму из белого крупитчатого песка. На солнце песок накалился так, что больно, невозможно было ступать босыми ногами. На холме поросли кусты можжевельника, и через каждый шаг приходилось поднимать ногу и вытаскивать из нее осыпавшиеся иголочки. И в этой знойной тишине только неутомимо лепетали листья нескольких осинок и березок. Сева поднялся на вершину холма и увидел Лялю. Она направлялась не навстречу ему, а огибала холм. Сева неотрывно стал смотреть на нее — и она обернулась, почувствовав его взгляд. Ляля ожидала его, пока он приковылял к ней по раскаленному песку, усыпанному иголками.

— Зря снял туфли, — сказал он. — Так печет в подошвы, что...

— Чего не отзывался? — спросила Ляля.

— Я слышал тебя, — сознался Сева. — Но мне не хотелось нарушать...

Он уже другую фразу не договаривал, будто дыхания у него не хватало. Он, а за ним Ляля подошли к сухому дереву, на сучьях которого висели рубашка и туфли Севы и Лялина сумочка.

Сева набросил рубашку и стал обуваться, а Ляля сказала:

— У меня остался хлеб от бутербродов. Я свой кусочек съела, а тебе осталось два.

— Да, есть ужасно хочется, — сознался Сева и схватил из рук Ляли хлеб. — Почему ты себе один, а мне два?

— Ты мужчина, — сказала Ляля. — Тебе надо больше есть.

Но Сева отломил от одного куска половину и протянул Ляле.

— Чтобы тебе не было завидно.

— Ладно, — Ляля тоже опустилась на колени в горячий песок и стала жевать, затем прислушалась. — Что это за крики?

— Ах, да, — рассмеялся Сева. — Там у дороги лежит пьяный и время от времени кричит: «Гол!» — и тут же что-то бормочет про цветы. Я думаю, — сказал подросток, — может быть, я фантазирую: этому человеку снится игра в футбол, а бегают они за мячом по цветущему лугу. Представляешь, какой красивый сон!

— Я думаю, красивая твоя фантазия, а в сознании этого несчастного кошмар — и играет он в футбол с чудовищами.

— Тем более, — обрадовался Сева, — если чудовища, цветы и мяч, этот кошмар можно назвать прекрасным.

— Какой ты еще маленький, — сказала Ляля. — Пусть будет по-твоему.

— Ну, что мы будем делать сейчас? — сказал Сева, дожевав свой хлеб, и поднялся с песка, отряхивая брюки. — Или ты еще хочешь побыть в одиночестве?

— Как раз наоборот, — сказала Ляля.

— Ну и прекрасно, — обрадовался Сева. — Есть все сильнее хочется.

— Нет, на пикник я не хочу, — сказала Ляля. — Тем более неизвестно, ждут ли нас, когда столько времени прошло. Слушай, Сева, — объявила она, — сегодня воскресенье. В деревне обязательно должны быть танцы.

— Вообще-то, — сказал, поразмыслив, Сева, — ты должна соблюдать траур.

— Как ты меня все-таки не понимаешь, — покачала головой она. — Хочу на танцы.

— Ну, конечно, пошли на танцы, — согласился Сева.

Когда они обогнули холм, поросший можжевельником, и вышли на дорогу, отца Вари на ней не оказалось, но скоро Ляля и Сева догнали его. Он шагал медленно, но достаточно уверенно.

Сева оглянулся.

— Танцы у вас в деревне сегодня будут?

— Это ты, Вася? — спросил отец Вари.

— Да, — ответил Сева.

— У нас клуба нет, — сказал старик, мигая слезящимися глазами. — Танцы в Осиновке. Идите обратно по дороге.

Посреди танцевального зала стояли деревянные подпорки, которые упирались в прогнувшийся потолок. Сева прислонился к одной из них. Когда к нему подошел брат Вари в белой рубашке навыпуск, младший Васильев даже не удивился.

— Почему не танцуешь? — спросил Коля.

— Не умею, — ответил Сева.

— Я тоже не умею. Пошли играть в карты.

Музыка еще визжала, когда Ляля оттолкнула от себя мужчину, с которым танцевала, и, засмеявшись, выбежала из клуба.

Мужчина поспешно вышел за ней.

— Я тебя помню, — говорил Коля, — прошлым летом ты несколько раз приезжал вместе с Родионом. Кстати, сестра с ним сегодня искала тебя.

Сева поплелся вслед за мальчиком. Уже наступила ночь. Над крыльцом горел фонарь — дальше сгущалась синева. Коля вынул из кармана колоду карт и уселся на ступеньку.

— Тебя зовут Славой? — решил уточнить он.

— Я — Сева.

— Чтобы иметь, Сева, женщину, — сказал Коля, раскладывая карты, — совсем необязательно уметь танцевать.

— А ты что — имеешь женщину? — спросил Сева.

— И не одну, — ответил Коля. — А ты еще, поди, и не знаешь, что это такое.

Сева промолчал.

— Козырь — пика, — объявил Коля. — Бери карты. Я хожу, у меня шестерка, — и он показал козырную шестерку.

Не успел он походить, раздался неподалеку отчаянный свист.

— Подожди, — сказал Коля и положил карты на ступеньку. — Только, чур, не подглядывать.

Едва мальчик скрылся в темноте, порыв ветра разбросал карты. Сева стал собирать их, ползая по ступенькам, и рядом с его руками топтались чьи-то грязные сапоги. В клубе поставили пластинку с новой медленной песней, и Сева поспешил на танцы. Парни подходили к девушкам и приглашали. И Сева подошел к одной и пригласил, не глядя ей в лицо. Они вышли на середину зала и закружились, и тогда Сева посмотрел на свою партнершу. У нее были огромные серые глаза и длинные шелковые черные волосы.

— Ты хорошо танцуешь, — сказала она, как-то неестественно обрадовавшись этому.

— Я первый раз в жизни танцую, — сказал Сева.

— Первый раз? — переспросила девушка.

— Да!

— Этого не может быть.

— Я танцую, не думая, как я танцую...

— Что смотришь на меня так? — спросила девушка.

Сева отвел от нее взгляд.

— Нет, смотри, — сказала она, — мне нравится, что ты смотришь мне нагло в глаза.

Сева опять глянул ей в вытаращенные серые глазищи.

— Только на ноги не наступай.

Сева покраснел.

— Ты мне нравишься, — сказала она. — Если хочешь, пошли сейчас погуляем у реки... Ах, как ты покраснел!

— Я покраснел, потому что наступил тебе на ногу, — сказал Сева и почувствовал, что его щеки горят.

Она опустила голову ему на плечо, и Сева не мог видеть ее лица, а только волосы. Вдруг она вскинула голову, и волосы ее взметнулись.

— А! Ты хочешь поставить мне пистон! — закричала она. — Тебе это не удастся! На этот раз тебе это не пройдет! Я не какая-нибудь проститутка, запомни! Запомни...

Кстати музыка оборвалась, и Сева поспешил отойти от этой странной девушки. Тут же к нему подскочил пацаненок и потребовал:

— Дай закурить!

— Я не курю, — ответил Сева.

— Ну так пойди стрельни мне у кого...

Опять включили проигрыватель, и Сева подошел к девушке, которую никто не приглашал, и пригласил. Он осмелился и посмотрел на нее. Она была очень некрасивая, и Сева тотчас забыл ее лицо, словно и не видел его черт, и едва передвигал в такт музыке сделавшиеся ватными ноги. Он не сказал этой девушке ни одного словечка — и она молчала. Вдруг музыка оборвалась. Не успел он спуститься с крыльца, как к нему приблизился сопливый мальчишка и ударил кулаком в лицо. Тут же из темноты выскочил Коля и закричал:

— В чем дело? Это мой друг! — заявил он. — Не трогай его! Пошли, — и брат Вари потянул Севу за собой. Из-за дерева вышел небольшого роста плотный парень с очень смуглым лицом, которое ночью казалось совсем черным и на котором выразительно блестели белки глаз. Он посмотрел исподлобья на Севу.

На лугу паслись лошади. Коля повел Севу прямо к лошадям.

— Возьми карты, — вспомнил Сева.

Коля взял их у него и затолкал в карман.

Сзади послышались голоса, и Сева увидел в отдалении фигуры парней.

— Не бойся, — сказал Коля, оглянувшись. — Это свои.

Лошади — у них были спутаны ноги — запрыгали в сторону от мальчиков. Дальше темнела вода, задержавшаяся на лугу после паводка. Коля сбросил с ног туфли и носки и стал стягивать штаны.

— Мне тоже раздеваться? — спросил Сева.

— Обожди, — сказал Коля, заходя в воду, — я тебе сейчас поймаю коня.

— Зачем?

— Покажу короткую дорогу через лес, и ты поскачешь домой. Ты найдешь наш дом?

— А ты останешься?

— У меня есть еще дело, — сказал озабоченно Коля, бредя в воде.

— Я никогда не ездил на лошади, — сказал Сева. — Ты лучше покажи короткую дорогу.

Недалеко остановились те парни, на которых Сева недавно оборачивался. С ними была девушка. Она отвернулась от них. Парни, раздевшись, полезли в воду. В отдалении, за Осиновкой, послышалось, как проходит поезд. Девушка подошла к Севе и спросила:

— Я тебя могла видеть в городе зимой на катке?

— Да, наверно, — сказал Сева.

— А ты меня помнишь? Я упала — и ты помог мне подняться.

— У меня плохая память на лица, — сказал Сева, в темноте пытаясь разглядеть ее черты.

— А вода теплая, будто подогретая! — сообщил Коля, выскочив на бугорок, где остались его одежда и обувь.

— А лошади возвращаются сами? — спросил Сева.

— Сами, — ответил Коля.

— Да, вспомнил! — воскликнул Сева, обращаясь к девушке.

Сева никогда не был в лесу ночью, и вообще он никогда один не был в лесу. Мальчик вошел в лес, как осторожно входят в музей. Сева старался ступать беззвучно и даже затаивал дыхание, а потом медленно и глубоко вбирал в себя побольше воздуха. Он так дышал, будто нырял. И сейчас, когда он остался один — а ему уже давно хотелось побыть одному, как недавно Ляле, — мальчик вспомнил о ней, и у него сладко заныло в груди... Вдруг сзади раздался топот, и Сева едва успел отпрыгнуть в сторону. Мимо него промчались на лошадях парни и девушка, которой он однажды помог подняться на катке.

Полина в одно мгновение сбросила с себя платье. Она оказалась совершенно голая.

— Анатоль, посмотри: правда я похудела.

Не глядя на нее, Анатоль ответил:

— Правда.

— Нет, посмотри! — потребовала Полина.

Анатоль посмотрел.

— Действительно.

Она стала натягивать на себя платье.

Анатоль не выдержал, поднялся из-за стола и обнял Полину. Почему-то ни одну женщину ему не было так сладостно обнимать как ее.

— Я разделась перед тобой вовсе не для того, чтобы соблазнить тебя, — прошептала она.

Анатоль отпустил Полину, зная, что она действительно разделась только для того, чтобы спросить у него, похудела ли она.

— Какое хорошее вино ты купил, — сказала она. — Прямо-таки замечательное!

Полина шагнула к столу, налила вина себе, но пить не стала и неожиданно для самой себя бросилась к Анатолю на шею. Анатоль поцеловал ее. Она посмотрела ему в лицо и как-то страдальчески улыбнулась. Тут зазвонил звонок в дверь.

— Кому это не спится? Все-таки глубокая ночь, — проговорила Полина и торжественно добавила: — Если бы не этот звонок, все продолжалось так банально. А этот звонок приостановил время.

Она вышла в коридор, прикрыв за собой дверь.

«Наверняка ее любовник, — подумал Анатоль. — Чтобы не вышло истории». И тут же ревность загрызла его, тогда как раньше у него не возникало даже подобия этого чувства, и с болью он ощутил, как все-таки сильно любит Полину, и смягчился, вспомнив про ее одиночество: «Ладно».

Скоро Полина выбежала из прихожей и объявила:

— Это твоя бывшая жена. Она плачет и говорит, что Сева не пришел ночевать.

— Открывай, — махнул Анатоль.

Полина снова отправилась в прихожую. Анатоль налил в стакан вина, только не выпил, а плеснул его на ладонь и умылся. Тут же в комнате появилась пышная пожилая женщина с химической завивкой.

— Я надеюсь, что ты не пьяный, — сказала она и, подошедши ближе, воскликнула: — Совершенно пьяный, от тебя ужасно несет водкой!

— Водкой от меня не может нести, дорогая, — сказал Анатоль. — Я пил только вино.

— Очень интересно, — сказала Полина, войдя в комнату вслед за бывшей женой Анатоля. — У меня такое впечатление, что такая сцена уже происходила. Только много лет назад. Я сейчас упаду, у меня кружится голова, — Полина повалилась на диван и захохотала.

— Ты Родиону не звонила? — спросил Анатоль у бывшей жены.

— Звонила. Телефон не отвечает.

— Я, конечно, озабочен, что Севы нет дома, — сказал Анатоль, — однако меня удивляет больше то, как ты нашла сейчас меня. Я у Полины не был, может, десять лет. Я сегодня заехал к ней случайно.

— Случайно?! — вскочила с дивана Полина, перестав смеяться, и лицо ее осунулось.

Сева остановился и замер. Послышалось еще несколько шагов — и тот, кто шел вслед за мальчиком, тоже затаился. Сердце сделалось огромным, и Сева не знал, как успокоить его. Он опять шагнул — и у того, кто шел за ним, опять хрустнула под ногами сухая ветка.

Вдруг огромное сердце Севы наполнилось радостью. Он понял, кто может так идти за ним.

— Ляля! Я знаю, это ты!

Тишина показалась ему зловещей. Больше он выдержать не мог и побежал, и все время — как бежал — ему казалось, что за ним гонится чудовище.

Когда Сева выбрался из леса, начинало светать и на просторе не было так страшно, как прежде; и — еще — страх изнемог в нем, это чувство притупилось от усталости. Сева оглянулся и увидел, как из леса выбежал жеребенок.

Когда Верочка поставила варить кофе на плиту, раздался звонок. Она поправила на себе халат и, поглядев в глазок, открыла дверь. Появился Глеб — в плаще, с букетом гвоздик и с саквояжем. В эту же минуту зазвонил телефон. Верочка подошла к столику в коридоре и подняла трубку.

— Да, — басом сказала она и раскашлялась, махая Клопакову, чтобы раздевался. — Ах, Лиза, — прочистив горло, бодро воскликнула Верочка, и на деревянном с утра ее лице просквозила улыбка. — А как же, узнала.

Клопаков цветы положил на столик у телефонного аппарата, не спеша снял плащ и повесил его на вешалку, разулся и нашел себе тапочки — словом, вел себя достаточно уверенно.

Верочка протянула руку куда-то в сторону и замахала пальчиками, но Глеб, как всегда, не догадался, и тогда она сама, изогнувшись, растянув телефонный провод, достала до стула, притащила его к столику и уселась, закинув ногу на ногу.

— Вчера? Вчера куда-то ходили, кажется, в театр... да, с Клопаковым, ты его не знаешь... Что смотрели? Название спектакля забыла.

Глеб напомнил:

— «Воздушный поцелуй»... Слышишь?

— Он говорит, — продолжала Верочка, — «Воздушный поцелуй»... Уже пришел, а я еще не умывалась... В театр надевала шелковое коричневое платье с кружевным воротничком и туфли, которые... не замерзла. А как ты?.. Нет... Да... Не подходит? Ты разве растолстела?.. Да... Замечательно... Ты меня заинтриговала, приходи...

Верочка положила трубку и, поднявшись со стула, проговорила:

— Клопаков, я тебя ненавижу!

Тут послышалось, как вскипевший кофе выплескивается на плиту; оттолкнув Глеба, который в нелепой позе, растопырив руки, загородил ей дорогу, Верочка бросилась на кухню.

Она подхватила кофеварку, выключила газ и протерла тряпкой рыжее пятно на плите.

— Не понимаю, — Глеб последовал за Верочкой на кухню. — Что случилось? Что могло произойти такого, что...

— А ты подумай! — очень резко обратилась к нему Верочка. — Она вылила остаток кофе в чашку, проговорив: — Твоя порция убежала. Впрочем, ты к кофе равнодушен. Выпьешь чаю.

Верочка достала из шкафчика сахарницу, положила в чашку одну ложечку, другую... тут опять затрезвонил телефон.

В тесном помещении трудно было разминуться, и Глеб не удержался и обнял Верочку, когда она, проходя мимо него к телефону, оказалась слишком близко. Она стала отпихивать его. И чем сильнее Клопаков притягивал ее к себе, тем отчаяннее Верочка сопротивлялась — и наконец заехала пощечину. Сразу же Глеб отпустил ее, и Верочка с напряженным вниманием на лице, будто ожидала важное сообщение, успела поднять трубку.

— Алло, — проговорила она, тяжело дыша. — Да... Нет... Не знаю... Наверно, вы ошиблись номером, — сказала она и положила трубку.

Взгляд ее упал на букет гвоздик, лежавший перед нею на столике у телефона. Она схватила букет и швырнула его в Глеба.

— Не подходи, — проревела она, обливаясь слезами.

Он и не собирался подходить, а тут ступил к ней — Верочка бросилась в комнату, успела стукнуть дверью и — два раза повернула ключ в замке.

Он постучал в дверь, в ответ рыдания стали раздаваться усерднее. Клопаков подобрал цветы с пола, нашел на кухне вазу, налил в нее воды и украсил гвоздиками стол. Взял чашку с остывающим кофе и сделал глоток, обратно поставил на скатерть, тщательно размешал сахар ложечкой, опять попробовал, затем нашел в шкафчике кусок черствого черного хлеба, стал грызть его — и запивал кофе.

Хмурое лицо его прояснилось. Он открыл саквояж, достал бумагу и ручку и начал писать.

Рыдания в комнате за стеной утихли. Глеб отложил бумагу, подошел к двери и прислушался.

Верочка словно почувствовала и приподнялась с кровати, на которой лежала лицом в подушке.

— Клопаков! — позвала.

— Что? — сразу же раздался за дверью голос.

— Я не могу тебе открыть, потому что видеть тебя не могу, — сказала Верочка, — только я хочу курить — я немножко приоткрою дверь, а ты мне сигаретку...

Послышались отдаляющиеся шаги, а затем: «...к чертовой матери!»

— Ого, — улыбнулась Верочка.

Она прошла по комнате и, отдернув гардину, распахнула дверь на балкон. Ступила на него — лучи солнца теплились на решетке у ног. Верочка перегнулась через перила. Длинные волосы ее упали со второго этажа чуть ли не до земли. Решительно она вернулась в комнату, выдвинула ящик из шкафа и стала считать деньги, потом из замка в двери вынула ключ.

Она вновь появилась на балконе. Села на перила и одну за другой перекинула ноги. Тапочки с них слетели. Верочка ухватилась за узор на решетке, закрыла глаза и прыгнула.

На ногах она не удержалась и вымазала ладони жирной землей в цветнике. Натянув тапочки, как ни в чем не бывало, Верочка зашаркала ими по асфальту. Свернула за угол. Мокрое от слез ее лицо на солнце вмиг просохло, и она вслух заметила:

— Как же это он в такую жару в плаще не сопрел?

Навстречу ей брели две соседки.

— Что ты сказала, Верочка? — проговорила одна из них, распахивая демисезонное пальто и вытирая от пота шею.

— Это я про Клопакова, здрасте, — проходя мимо, выпалила Верочка.

— Милая, — сказала ей вторая женщина, — у тебя халат разорван под мышкой, левой, не этой, то есть правой.

У тротуара, по которому сновали прохожие, сидела на ящике старуха. Перед ней стоял другой ящик. На нем разложены были сигареты и прочий мелкий товар.

Верочка отсчитала деньги, протянула их старухе и получила пачку дешевых сигарет с фильтром.

— А сколько стоит леденец? — спросила она, — указывая пальчиком, — вот этот...

— Четыре тысячи.

— А вот эта игрушечка: цыпленочек, мохнатый, и с будто бы серебряными крылышками. И с колокольцем на шейке.

— Двенадцать.

Верочка стала считать деньги.

— А у меня всего одиннадцать осталось.

— Ладно, — буркнула старуха.

Разглядывая цыпленка, Верочка поспешила домой. Колокольчик на игрушке позванивал. Шлепая задниками тапочек, Верочка стремительно поднялась по ступенькам на второй этаж и ворвалась в квартиру. Застигнутый врасплох Клопаков с ручкой в руке бросился было за нею, но Верочка, хихикая, успела открыть ключом дверь в свою комнату и тут же закрыть ее с другой стороны.

Поставила цыпленка на полочку, распечатала пачку сигарет и закурила; дымила и любовалась на игрушку, и краем глаза увидела, как под дверью пододвинулся к ней лист.

Верочка вздохнула и поднялась. Оказалось, не один даже, а несколько листов, исписанных неряшливым почерком. Она прочитала одну страничку, даже, может, не страничку, а полстраницы, потушила сигарету в пепельнице, скомкала письмо и тут же в пепельнице подожгла его. Нашла чистый большой лист бумаги, однако ручки или карандаша найти не могла и тогда взяла помаду. Открыла колпачок и открутила пахучий яркий ее язычок — и задумалась. В результате приблизилась к зеркалу и накрасила себе губы, затем перегнула пополам чистый лист и просунула его под дверь. Сразу же Глеб выхватил его. Он развернул бумагу и осмотрел ее с разных сторон.

Клопаков прошелся туда-назад по коридору, сбросил тапочки, надел туфли и даже не зашнуровал их; кстати, не забыл саквояжа.

Закрывая за собой дверь, прищемил ею шнурок и едва не упал; опять открыл (тихо) дверь, освободил шнурок и спустился по лестнице.

В беседке у цветущей сирени сидел небритый мужчина. Клопаков спросил у него:

— Выпить со мной хочешь?

— Не хочу, — проговорил мужчина из беседки. В руках у него дрожал руль от велосипеда. — Руль не купишь? — поинтересовался он.

Глеб прошел между домами и выбрался на улицу. Он миновал торговку с сигаретами и резко повернул обратно.

Поднимаясь по ступенькам на второй этаж, он споткнулся и наконец упал; на площадке немного отдышался и позвонил. Он позвонил еще раз и прислушался — из квартиры Верочки не доносилось никаких звуков. Клопаков поставил саквояж и теперь нашел время зашнуровать туфли. И когда он уже почти выходил из подъезда, заскрипела наверху дверь, и, притаившись под лестницей, Глеб увидел, как Верочка выпорхнула от соседей с куском батона в руке.

Через полминуты он набирал из телефона-автомата ее номер.

— Слушай, — сказал Глеб, — все-таки почему ты на меня так рассердилась с самого утра?

— Сколько раз я тебе намекала, Клопаков, — отвечала Верочка, — что терпеть не могу гвоздики. Я люблю розы, нарциссы и еще гладиолусы... Надо воспитывать в себе чуткость, — добавила она, искренне жалея его.

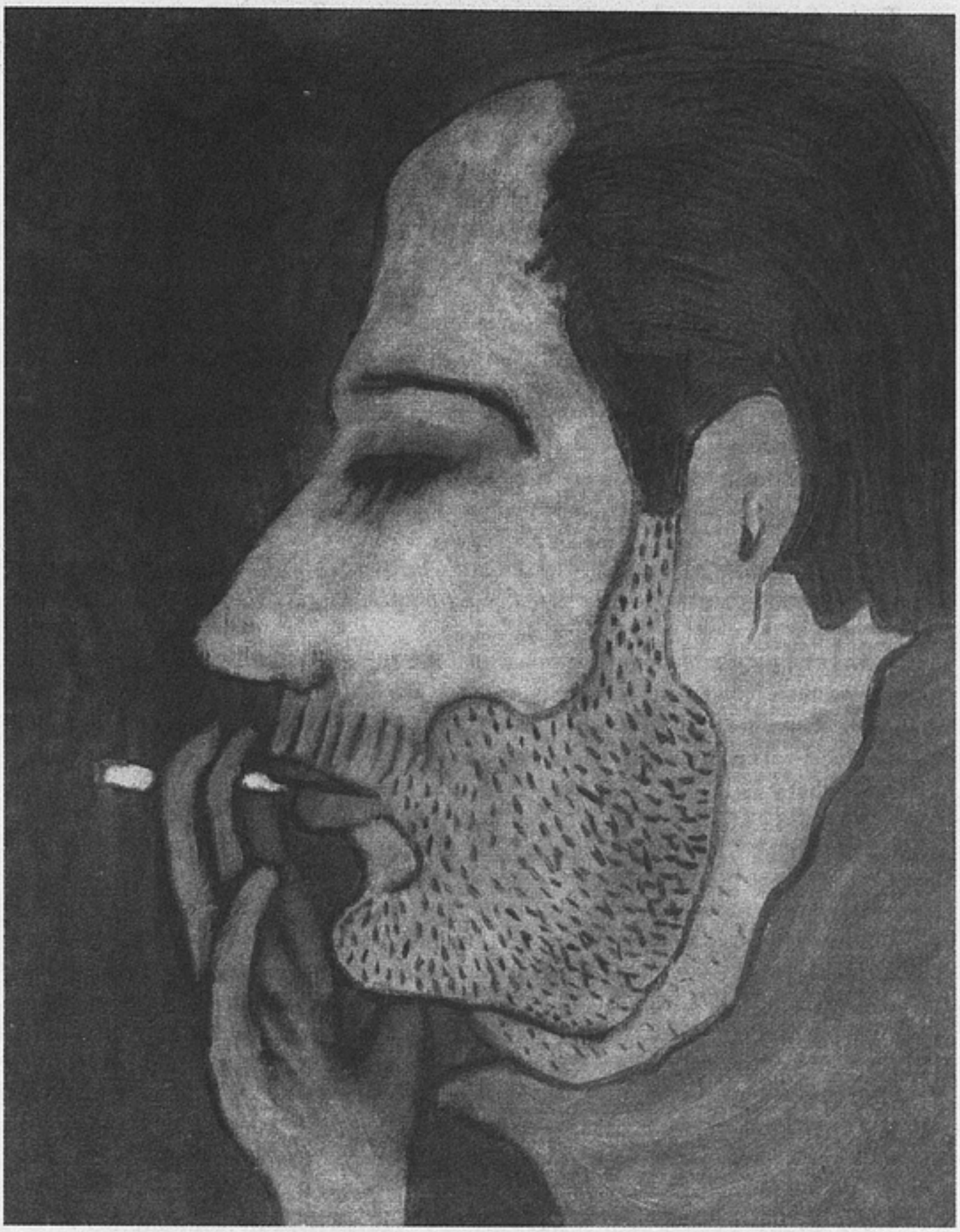
— Я забыл у тебя плащ, — проговорил Глеб, почесывая затылок. — Ты сбрось мне его с балкона или лучше я кого-нибудь попрошу и пришлю за ним.

— Что за театр ты собираешься устраивать? — перебила Верочка. — И не подумаю в нем участвовать. Приходи и забирай, — и положила трубку.

Верочка поспешила в комнату, взяла с полки игрушечного цыпленка, вернулась в прихожую и опустила его в карман плаща Глеба. Тут же раздался в дверь звонок. Верочка открыла, однако вместо Клопакова увидела Анатоля.

— Я забыл у тебя пиджак, — сказал он.

— Проходи, — сказала ему Верочка.



Ю.Петкевич. Портрет грузина с сигаретой. 1990

— Обувь не буду снимать, я спешу, — говорил Анатоль, проходя за Верочкой в комнату.

Она достала из шкафа пиджак и подала его Анатолю. И не успела ему даже ничего сказать, потому что в дверь еще раз позвонили.

Верочка открыла — вошла Лиза со свертком.

— Чуть не забыла про тебя, — спохватилась Верочка. — Проходи, только обожди немного — я хоть умоюсь. — И уже из ванной, где из душа хлестала вода, закричала, приоткрыв дверь: — Да, сейчас придет Клопаков, скажите ему, что он съел весь хлеб и выпил мой последний кофе! Пускай купит белого хлеба и кофе...

И Лиза, и Анатоль, не ожидая увидеть друг друга, обмерли. Анатоль опомнился первый и, надевая на себя пиджак, сказал:

— Ты же знаешь, я забыл его у Верочки.

В дверь опять позвонили.

— Вот и он! — выглянула из ванной Верочка и закрылась.

Лиза отворила Глебу. Он, как и Анатоль, не разуваясь, прошел на кухню и положил на стол белый хлеб.

— А кофе не догадался? — спросила Лиза, сохраняя на лице окаменелость.

— Кофе — не догадался, — ответил Клопаков, напяливая на себя в коридоре плащ. И у него на лице тоже ничего не дрогнуло.

Тут к ним подошел Анатоль в пиджаке и сказал Лизе:

— А я уже не думал, что мы встретимся.

— И я не думала, — проговорила Лиза.

Анатолю показалось, что Лиза смотрит на него как-то особенно, как никогда раньше не смотрела. За матовой белизной на ее щеках сквозило пламя.

Как раз выскочила из ванной Верочка — в халате, застегнутом на одну пуговицу, с мокрыми волосами. Они просвистели совсем рядом с Клопаковым; он даже почувствовал у себя на лице брызги. Лиза последовала за ней в комнату и принялась разворачивать сверток.

— Глеб, не уходи, хоть чаю попьем, — закричала Клопакову Верочка, сбросив с себя халат и уже потом прикрывая дверь.

Невольно Клопаков увидел ее почти обнаженной и почувствовал усталость. Он сел около телефона и стал набирать номер.

— Извините... что, еще не пришел?.. Уже ушел... хорошо, я подожду... да, я согласен... в контейнерах...

Тут зашуршала в новом платье Верочка. За ней выглядывала Лиза.

— Клопаков, посмотри, — заверещала Верочка. — По-моему, замечательно! Анатоль!

— Великолепно, — сказал Анатоль, прохаживаясь по коридору взад-вперед.

— Если это может успокоить, — говорил по телефону Клопаков. — Хорошо, я слушаю...

— Клопаков, сколько можно разговаривать, — занервничала Верочка, подошла, стуча каблучками, и нажала на рычажок.

Едва сдерживаясь, чтобы не заорать на Верочку, Глеб тихо, как-то вяло спросил:

— Сколько?

— Восемьсот пятьдесят тысяч, — ответила Лиза.

Клопаков аккуратно положил гудящую трубку на аппарат и вынул из саквояжа деньги. Пересчитал их и протянул Лизе.

— Чаю пить не буду, — сказал он металлическим голосом.

И когда Глеб шагал по улице, его сопровождало среди множества разных гудящих звуков и прочего скрежета некое странное позвякивание; Глеб к нему прислушивался, но не мог понять его происхождения. Наконец, рука — сама! — он почувствовал это очень отчетливо — направилась в карман плаща и достала из него игрушечного цыпленка с колокольчиком. И тут сердце Клопакова смягчилось. Он ощутил в себе необычайную нежность к Верочке. Клопаков в который раз повернул обратно. У подъезда он встретил Лизу с Анатолем и постарался показать им свое лицо «холодным». Они разминулись, едва глянув друг на друга.

Когда Верочка его впустила, он сразу же обнял ее и принялся целовать. Она вздохнула и, наслаждаясь, зажмурилась. Когда Клопаков ошалел от страсти, она широко распахнула глаза и, оторвавшись от его губ, прошептала:

— И розы не смертельно-белые и не грубые алые, а нежнейшие бледно-розовые...

На мосту поезд загрохотал сильнее. В окне замелькали железные конструкции, за ними внизу текла река, а дальше находился мост, по которому двигались автомобили. Ляля уставилась в окно, чтобы не глядеть на пассажиров, вернее, чтобы они не обращали внимания на нее. Напротив дремал молодой человек, а рядом с Лялей, на одной скамейке, сидела женщина.

Проснувшись, парень посмотрел в окно, за которым замелькали городские постройки, затем перевел взгляд на Лялю и заметил:

— Всю дорогу — отвернувшись.

Ляля тогда оторвалась от окна и сказала:

— Я сегодня не умывалась.

— Почему это так?

— Не успела.

— Не приставай к девушке, — сказала женщина. — Не видишь — у нее плохое настроение.

— Я хочу поднять ей настроение.

— У вас ничего не получится, — сказала Ляля.

— Почему?

— Просто мне надо поплакать, а слез нет.

— И давно нет? — спросил парень.

— Не издевайся, — сказала ему женщина.

— Вчера еще были, а сегодня уже нет, — ответила Ляля.

Поезд подходил к вокзалу, люди в вагоне поднялись и стали толпиться в тамбурах. Ляля продолжала сидеть — ей спешить было некуда, — она снова опрокинулась в окно. Тут на перроне она увидела Лизу с Анатолем. Ляля подхватилась и в числе других начала пробираться к выходу.

Поезд остановился. В нем было всего три вагона. В последнем вагоне — выбиты стекла. Пассажиры стали выходить из вагонов и хлопать дверью в здании вокзала. Толпа рассеялась. Ляля опять увидела Анатоля и Лизу и подбежала к ним.

— Нашлась, — обрадовалась Лиза. — Где ты была?

— Ты уезжаешь? — спросила Ляля.

— Иди скорее в кассу, бери билет! — скомандовала Лиза. — У тебя деньги есть?

Ляля выхватила из сумочки кошелек, но послышался свисток подъезжающего скорого поезда.

— Уже не успеть, — сказал Анатоль, глядя на часы.

— Ладно, уедешь следующим, — сказала Лиза.

— Да, — подтвердил Анатоль, — лучше не спешить. А я тебя, Ляля, провожу на следующий поезд. — И обратился к Лизе: — Какой у тебя вагон?

— Пятый.

Анатоль с Лизой перебрались на второй путь и пошли по перрону. Ляля поспешила за ними. Скорый поезд остановился. У пятого вагона Анатоль поцеловал Лизу.

— Когда в следующий раз приедешь? — спросил он у нее.

— Так сразу не могу ответить, — задумалась Лиза, показывая билет проводнице.

— Проходите, — сказала проводница.

— Я позвоню, — сказал Анатоль.

Они еще раз поцеловались, и Лиза поднялась по ступенькам в вагон. Поезд тронулся. Ляля и Анатоль пошли назад, к вокзалу.

— У меня есть время, — сказал Ляле Анатоль, — если хочешь, можно погулять по городу, а уедешь вечером.

— Да, хочу, — сказала Ляля. — Только сперва надо купить билет.

Анатоль с Лялей прошли около дизеля с тремя вагонами. Послышалось, как загрохотал на мосту через реку скорый поезд, на котором уехала Лиза. На вокзале, не доходя до касс, Анатоль сказал Ляле:

— Остановись, пожалуйста...

Ляля оглянулась на него, раскрывая кошелек.

— Я делаю тебе предложение, — проговорил ей Анатоль очень тихо, так, чтобы эти слова услышала она одна: на вокзале звуки раздавались гулкие.

Ляля подумала и сказала:

— Я согласна с одним условием.

— С каким? — прошептал Анатоль.

— Я хочу сегодня покататься на колесе обозрения.

— Какой ты, однако, еще ребенок, — не выдержал Анатоль.

— Просто мне так хочется, — сказала Ляля.

Она умылась у фонтана, затем из сумочки достала коробочку с тенями, раскрыла ее, но долго не прихорашивалась — показался Анатоль вместе с мужчиной в костюме и при галстуке.

Ляля поспешила за Анатолем. Через несколько минут они уселись в кабинке, напротив друг друга. Анатоль был очень доволен. Администратор защелкнул на цепочку вход в кабинку, что положено по инструкции, затем отошел к будке, обитой жестью, и нажал на рычаг. Механизмы завизжали, и колесо обозрения начало вращаться.

— Как мы не догадались, — засмеялся Анатоль. — Надо было захватить с собой фужеры и бутылку шампанского и — пока колесо сделает оборот — оприходовать ее. Я хотя за рулем, но в такой день...

— Это всегда так, — сказала Ляля, доставая из сумочки коробочку с тенями и открывая ее, — хорошая мысль приходит потом.

Она погляделась в зеркальце и стала щеточкой осторожно притрагиваться к ресницам.

— Ляля, — сказал Анатоль, — я заплатил приличные деньги, чтобы мы именно сегодня, когда у них в понедельник выходной, покатались. Я случайно нарвался на администратора... Посмотри вокруг, ведь ты так хотела...

— Анатоль, я не могу находиться на людях с одним обработанным глазом, а с другим... — и она продолжала мазать щеточкой. — Ты что, не видишь, что у меня один глаз такой, а другой — такой?

— Не видел, — ответил Анатоль. — Я был занят.

— А я в это время, пока ты договаривался, успела сделать один глаз, — сказала Ляля. — Что это за шум внизу?

Анатоль тоже глянул вниз.

— По-моему, еще одна парочка захотела прокатиться, как мы, но их не пускают.

Молодой человек под колесом размахивал руками. Администратор что-то сказал ему и непочтительно отвернулся. Девушка оскорбилась и, забыв про своего кавалера, очень быстро пошла вдоль забора из железной сетки и зацепилась развевающейся на ветру косынкой. Косынка слетела с ее волос и осталась висеть на проволоке, и девушке пришлось вернуться.

— Как часто люди стремятся к тому, что на самом деле ничего особенного не представляет, — сказала Ляля, глядя в зеркальце и прихорашиваясь.

— Ляля! — воскликнул Анатоль, не слушая ее, — посмотри! Отсюда виден даже мой дом!

— Где? — спросила Ляля, не отрываясь от зеркальца.

— Вон! В той стороне!

Тут колесо издало такой звук, что Ляля побледнела.

— Как эта железяка скрежещет! — Ляля только теперь обратила внимание: колесо насквозь было ржавое. — А что, если оно развалится?

— Посмотри! За белым длинным забором... — Анатоль оглянулся на Лялю и увидел, что она не смотрит туда, куда он указывает. — Слушай! — закричал он ей. — Убери свои принадлежности, иначе я их выброшу!

— А что тебе мои принадлежности? — вспыхнула Ляля. — Разве я тебе мешаю смотреть куда тебе хочется? И ты мне не запрещай!

— Еще бы ты запретила мне смотреть...

— Ты бы лучше посмотрел на меня, — разволновалась Ляля. — Тоже мне жених нашелся! Что ты как маленький, будто тебе пять лет. Дома своего не видел! Сколько тебе лет?!

— Какое тебе дело, сколько мне лет, — обиделся Анатоль, который был гораздо старше своей невесты.

— Мне до тебя совсем нет никакого дела! — завопила Ляля.

Она была готова слететь отсюда на крыльях, чтобы не видеть Анатоля. — Затянул меня на это чертово колесо!

— Это я тебя затянул? — изумился Анатоль.

— Да, ты, а кто же? — изумилась Ляля.

В этот момент колесо завизжало, дернулось несколько раз и остановилось, но ни Ляля, ни Анатоль не заметили этого.

— Я?

— Ты! Ты!

— В таком случае я ненормальный, — и Анатоль, не находя слов, замолчал и тут же с раздражением добавил, поглядев вниз на маленького с высоты администратора, который суетился и размахивал руками, — что это он кричит?

— А ты еще и глухой, — издевалась Ляля. — Он кричит, что сейчас привезут какого-то Гришку.

Гриша ударил ломом. Еще раз! И еще... Опять завизжало и загрохотало. Гриша вылез из будочки и, зажмурившись, из-под козырька, посмотрел вверх на колесо.

Он был небрит и успел немного выпить, и настроение у него было превосходное. Гришка поднес к сизым губам заскорузлые пальцы, затем поднял их над собой и послал вверх воздушный поцелуй...

S U M M A R Y

Nina Zarkhi
Berlin, Texas
Andrei Plakhov
Change in sets
Olga Korobeinikova
Extract from a magnolia
Marina Drozdova
Half-eaten Boyle, or Digitally Yours
Mikhail Trofimenkov
Baitman returns
A set of stuff on the 50-th Berlin International.

Elena Stishova
On this
Review of Vladimir Menshov's ENVY OF GODS (Russia).
Dmitry Bykov
The five horses, or Daydreams in the cemetary
Review of Eldar Ryazanov's OLD JADES (Russia).
Nina Tsyrkun
Under the shadow of girls in blossom
Review of Sofia Coppola's VIRGINS SUICIDE (USA).
Leonid Gurevich
A trace of soul
Review of Tatyana Skabard's LACRIMOZA (Russia).

Lev Lurie
The Russia, which we haven't lost
Essay of St Peterburg's historian about criminal cases crisscrossing with the events of today.
Mikhail Kurayev
Evidences
The trial of Synyavsky and Daniel from today's perspective.
Grigory Pomerants
The scale of the unshakable values
Is Russia a heir to Byzantine or it develops Euroasian civilization of its own?

Dmitry Ukhov
Neil Young is John Lennon of today
Neil Young
Gold for the brave
Conversation with the composer and singer prefaced by music analysist.

Visual century. 1970s
A whole year project of Evgeny Berezner and Vladimir Levashov facing both cinema basis and contemporary visuality.
LexIK's. 1970s
A whole year thesaurus of key notions of the XX century.

Chulpan Khamatova:
«I comprehend a role as a picture...»
Chulpan Khamatova
Diary. 1998
Interview with the actress supplemented by the excerpts from her diary.

Dmitry Ukhov
A soundtrack
An article from the cycle Music in Cinema: rock and jazz as the plot, hero and background of cinema.
Dmitry Komm
Eurohorror: Latin school
Italian horror films from Mario Bava up to Dario Argento.
Larisa Kalgatina
Oberhausen unlimited?
Notes on Oberhausen Film Festival.
Alexei Orlov
Three beautiful dames
Review of young animators' Anna Belonogova, Elizaveta Skvortsova and Ekaterina Sokolova's films from the Festival Tarusa-2000.
Nikolai Izvolov
What is the shot?
On the nature of a film shot in the epoch of digital technologies.

Boris Dobrodeyev
Plots around plots
A chapter from memoirs of a script-writer about what is left unknown in the lives of noted people.

Yury Petkevich
Wonderwheel
Script by a young writer and painter from Belorus.

-23439

20 ОКТ 2000

Российская книжная палата
20__ г.
Обязательный экземпляр

ВНИМАНИЕ

Наш новый электронный адрес:

ikino@aha.ru

также действуют старые адреса
kino@kinoart.ru
kinoart@glasnet.ru
Пожалуйста, пользуйтесь новым адресом!

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина, Ирина Николаева

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Зенон
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 1.08.00. Подп. к печати 30.08.00
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 15,27. Уч.-изд. л. 16,24
Заказ 309. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru

© Журнал «Искусство кино», 2000

«Пляж»

Режиссер Дэнни Бойл

О фильме читайте в рубрике «Здесь и теперь»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.ВАСИЛЬКОВОЙ, Л.ГУРЕВИЧА, К.ДОБРОТВОРСКОЙ, Д.ДОНДУРЕЯ, М.ДРОЗДОВОЙ, Н.ИЗВОЛОВА, С.КУЗНЕЦОВА, И.КУЛИК, М.КУРАЕВА, Е.КУТЛОВСКОЙ, В.ЛЕВАШОВА, М.ЛИПОВЕЦКОГО, Л.ЛУРЬЕ, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, Г.ПОМЕРАНЦА, Г.СИТКОВСКОГО, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ, Т.ЧЕРЕДНИЧЕНКО, П.ШЕПОТИННИКА

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Отцы и дети — сравнительный анализ кинопоколений
Канн-2000

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«ТАНЦУЮЩАЯ ВО ТЬМЕ» Ларса фон Триера
«КОД НЕИЗВЕСТЕН» Михаэля Ханеке
«ДЕШЕВАЯ ЕДА, ДОСТУПНЫЕ ЖЕНЩИНЫ» Амоса Коллека
«ТАБУ» Нагисы Осимы
«24 ЧАСА» Александра Атанесяна
«ДНЕВНИК ЕГО ЖЕНЫ» Алексея Учителя
«ПОСЛЕСЛОВИЕ»: «БРАТ-2» Алексея Балабанова

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

ТИМ РОТ
ИВАН ДЕМИДОВ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Реальность в новом российском кино
Сочи-2000. Международный фестиваль
Белые Столбы-2000

В РУБРИКЕ ***«MEDIA»***

Клипы: топ-лист

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ЮРИЙ АРАБОВ
БЕРТРАН БЛИЕ

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Борис Добродеев. Неизвестный Горький
Александр Гордон. Воспоминания о Тарковском

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Александр Миндадзе. Космос как предчувствие
Екатерина Шагалова. Цепов

ТОЛЬКО В 2000 ГОДУ

«Визуальный век» (XX век в фотографиях)
«лексИКа» (повседневный интеллектуальный словарь XX века)

2 0 0 0

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО